L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

AVRIL
1982 / N° 287

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10. numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 20	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 20**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. MUSSON, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS — Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 — C.C.P. : PARIS 369-70 R.

L'EDUCATION MUSICALE

38ème Année N° 287

AVRIL 1982

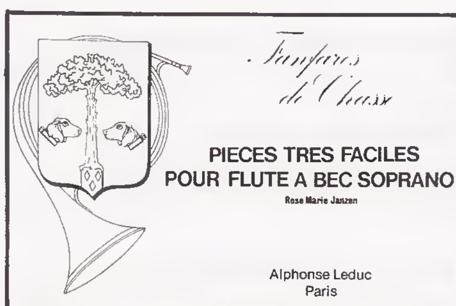
Sommaire

POUR LA FLUTE A BEC

Oeuvres nouvelles extraites de notre catalogue.

Montreuille. FLUTE A BEC I. Soprano.
Ouvrage pour débutant permettant d'acquérir les rudiments de lecture par la pratique de l'instrument.
1 cahier 270 x 185, 32 pages 23,70

Tassello. TECHNIQUE ET INTERPRETATION DE LA FLUTE A BEC ALTO.
Volume I. Les doigtés, la respiration, l'interprétation. 230 x 310, 46 pages 33,00



Janzen. FANFARES DE CHASSE. PIECES TRES FACILES pour flûte à bec soprano, dont 8 pièces avec une 2ème flûte soprano et une alto facultative.
Ce volume est destiné aux débutants qui, ayant appris les 5 premières notes désirent consolider leur connaissance en jouant de vrais morceaux.
1 cahier 240 x 155, 26 pages 21,20

Vient de paraître :

Janzen. THEMES CELEBRES volume II, transcrits sans transposition pour la flûte a bec soprano.
Thèmes de Bach - Haendel - Telemann - Haydn - Mozart - Beethoven - Rossini - Schubert - Mendelssohn - Schumann - Brahms - Smetana - Tchaïkowski - Chabrier - Grieg - Malher - Ravel
1 volume 185 x 270, 26 pages 30,70

Catalogue complet sur demande

ALPHONSE LEDUC 175, rue Saint-Honoré 75040 PARIS CEDEX 01

SCARAMOUCHE

Suite pour deux pianos - Darius MILHAUD

par
Marie BROUSSAIS

PARTITION : Editions SALABERT
22, rue Chauchat 75009 Paris

DISCOGRAPHIE

La discographie de **Scaramouche**, suite pour deux pianos, est particulièrement fournie. Elle comprend aussi de multiples arrangements pour 4 pianos, chanson, violon et bien entendu la version originale avec saxophone. Retenons deux enregistrements, celui de WORLD RECORDS SH 227, Marcelle MEYER et Darius MILHAUD 1938 et le récital Jean-Marie LONDEIX, Collection VENDOME STV 214 A, saxophone et orchestre dans la version dédiée par l'auteur à l'interprète, selon José BRUYR. Pour la petite histoire, Benny GOODMAN interprêta souvent la transcription de **Scaramouche** faite pour lui en 1941 d'après la version pour saxophone, mais, à notre connaissance, les enregistrements, s'il y en a, ne sont pas mentionnés dans la discographie.

BIBLIOGRAPHIE

Ma Vie heureuse, Editions BELFOND 1974, nouvelle présentation de **Notes sans Musique**, Editions JULLIARD 1947. **DICTIONNAIRE de la MUSIQUE** par Marc HONEGGER, d'après P. COLLAER. Editions BORDAS.

Partition - Discographie - Bibliographie

L'enfance de Darius MILHAUD se déroule entre la «chambre du Midi», au Bras d'Or, d'où parviennent les chansons mêlées au «bruit léger des fruits tombant dans les corbeilles» et l'Enclos, vieille maison provençale bâtie à même le sol aixois. **Funiculi, funicula** fredonné sous sa fenêtre par de petits musiciens ambulants italiens retient son attention ; encouragé par sa mère, ancienne élève de DUPREZ, et son père, accompagnateur, pilier de l'Association musicale d'Aix, il cherche à mémoriser (nous sommes en 1876) sur le piano les éléments de cet air ; alors c'est l'incitation au jeu à quatre mains et au rythme (méthode d'enseignement pratiquée avec succès depuis à l'Ecole MARTENOT). Par la suite, le jeune garçon apprend à jouer du violon, travaille la composition, le contrepoint avec GEDALGE, écrit son premier quatuor à cordes en 1912, quatuor que l'altiste SEGALAS déguste avec un compliment agrémenté d'un fort accent marseillais : «Crénom ! c'est pimenté ». Il se souviendra toujours du conseil de son maitre : «Faites donc huit mesures que l'on puisse chanter sans accompagnement».

Depuis 1974, Darius MILHAUD repose dans le cimetière d'Aix-en-Provence, dont le Conservatoire porte son nom, mais pendant de longues années il alterne ses séjours entre la France, Conservatoire de Paris, la Californie, Mills College à Oakland et en Eté, Aspen au Colorado. Dans une interview d'Avril 1958 (MUSICA), il tient les propos suivats : «Il y a, là-bas, une splendide jeunesse, prompte à l'enthousiasme en raison de son manque de traditions. Sa fraicheur réceptive me charme. «Son activité de musicien «bâtisseur du XXe siècle», à la santé fragile, ne se dément jamais, il écrit, enseigne sur son lit de malade ou dirige dans un fauteil roulant. Le catalogue de son oeuvre indique près de 450 numéros d'opus, tous édités et en partie exécutés de son vivant.

Toutes les formes de musique de chambre ont été ex-

plorées par lui ; les concertos, la symphonie pour grand orchestre sont émaillés de créations dans le domaine lyrique, opéras, oratorios, cantates d'ordre biblique ou d'inspiration profane ; textes et poèmes puisés à la source chez Francis JAMMES ou CLAUDEL qui l'entraina au Brésil.

Pour MILHAUD, musicien méditerranéen, la mélodie, objet principal de l'invention, n'est pas sujette à **développements thématiques** ; l'oeuvre se construit, se déroule en une succession de mélodies sans cesse renouvelées, rarement contrastantes mais la plupart du temps apparentées. Le souci de MILHAUD consiste à faire entendre simultanément deux ou plusieurs mélodies mais afin qu'on puisse les percevoir clairement il adopte un langage polytonal permettant de situer nettement ces diverses mélodies diatoniques tonales dans plusieurs registres de l'espace sonore ; cette polytonalité contrapuntique s'enrichit également d'une polytonalité harmonique, expression d'une musique plus largement humaine, joie de vivre d'une collectivité ou sens du mysticisme. Dans DAVID, Darius MILHAUD réutilise la série dodécaphonique qu'il a su découvrir dans la 2ème scène du Commandeur de **Don Juan** de MOZART.

Cheminement de la Composition

1917---

«Mon contact avec le Folklore brésilien fut brutal : j'arrivai à Rio en plein carnaval et je ressentis aussitôt profondément le vent de la folie qui déferlait sur la ville entière. Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait **dans la syncope** une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos, je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes **qui passent d'une main à l'autre** ; je pus enfin exprimer et analyser ce «petit rien» si typiquement brésilien».

1919---

«Toujours hanté par les souvenirs du Brésil, je m'amusai à réunir des airs populaires, des tangos, des maxixes, des sambas et même un fado portugais et à les transcrire avec **un thème revenant entre chaque air comme un rondo.** Je donnai à cette fantaisie le titre de **Boeuf sur le Toit** qui était celui d'une rengaine brésilienne. Le public et les critiques décidèrent que j'étais un musicien cocasse et forain, moi qui avais le comique en horreur.. et n'avais qu'à faire un divertissement gai, sans prétention, en souvenir des rythmes brésiliens qui m'avaient tant séduit et grand Dieu ! jamais fait rire».

1922---

«Au bar GAYA, rue Duphot, Jean WIENER interprétait de la musique syncopée avec une aisance aérienne, il possédait une sonorité sensible particulièrement légère dans le rythme». La musique syncopée exige la régularité d'un rythme aussi inexorablement que celui que nous pouvons trouver chez Jean-Sébastien BACH.

1922---

Au cours d'un voyage en Autriche, Pologne, Hollande, Italie entrepris avec Francis POULENC et Marya FREUND, se trouvant à Liège, Darius MILHAUD se rend au Petit Théâtre Royal de Marionnettes et constate que dans les scènes de bataille, un tambour seul commente l'action, secondé par la percussion régulière que font les marionnettes avec leurs jambes. Ce qui m'intéresse le plus, nous confie-t-il, c'est de retrouver le petit théâtre de Naples, le pays de Pulcinella.. Les «Piccoli» de Rome, voilà un théâtre idéal, où ce qui est irréel et impossible devient facile dans le temple de la fantaisie la plus folle.

1937---

Il fit à cette époque, pour l'Exposition Internationale, un morceau qui l'«ennuya particulièrement à composer». C'était une suite pour deux pianos pour Ida JANKELEVITCH et Marcelle MEYER. «Je traitai quelques éléments pris dans deux partitions de musique de scène, (Henriette PASCAR avait monté de très jolis spectacles pour enfants avec des adaptations de Charles VILDRAC, je fis la musique du **Médecin Volant** de MOLIERE dont je me servis pour bâtir le premier et le 3ème morceau de **Scaramouche,** première audition, Champs Elysées Paris 1937) et j'appelai cet amalgame **Scaramouche.** DEISS me proposa aussitôt de la faire paraitre... Je le lui déconseillai vivement : «Personne ne le jouera», mais mon éditeur avait un caractère très particulier et il n'éditait que ce qu'il aimait. Il se trouvait que **Scaramouche** lui plaisait et qu'il tint bon. L'avenir lui donna raison. Alors que la musique-papier se vendait en général assez mal, on en fit plusieurs tirages. DEISS se plaisait à m'en informer : «On demande 500 exemplaires en Amérique... 1.000 en...».

Analyse

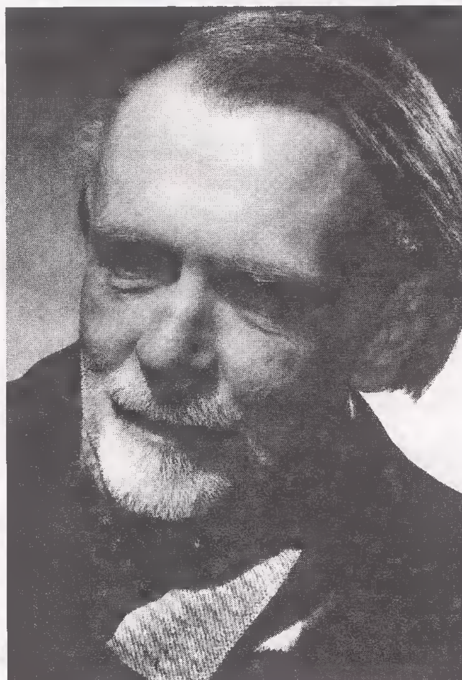
Trois mouvements : Vif, I. Modéré, II. Brazileira, III. Mouvement de Samba. Aucune armure, mais les tonalités conclusives de chaque mouvement passent de DO M à SI bémol M et FA M triomphant. Les rythmes variés en alternance, bercés par la «syncope», se superposent binaire-ternaire dans la Samba. Pas de développement intérieur savant mais plutôt la forme Rondo et un dialogue d'un piano à l'autre dans le second mouvement. MILHAUD rejoint en cela Manuel De FALLA qui suivit le même déroulement dans sa «Danse du Feu» extrêmement popularisée elle aussi.

VIF : Le motif Numéro 1, mesure I, bien carré et joyeux suivi de gammes identiques aux deux pianos se retrouve à intervalles réguliers et ponctuera la pièce. Viennent deux thèmes Numéros 2 et 3, mesures 9 et 32 dont la présentation rythmique semble plus intéressante que le contour mélodique. Le thème Numéro 3 est d'inspiration enfantine, un peu bravache avec une pointe d'humour, mesure 49, dans l'imitation de la trompette à la main gauche sur un rythme de triolet. Les modulations se font à la manière d'un changement brusque d'éclairage et le rythme croche pointée-double est entrecoupé de facéties pianistiques qui ressemblent fort aux remplissages utilisés par les improvisateurs de Jazz.

BRAZILEIRA : Le rythme balancé de trois croches pointées sur huit doubles croches, mesure 160, est lancé puissamment tandis qu'un des pianos - ou le saxophone - énonce le thème syncopé de la Samba, Numéro 7, mesure 162. Présenté une deuxième fois avec insistance, il s'arrête sec sans moduler, en FA M, saute à pieds joints dans la tonalité de DO M et par une transition en LA M Numéro 8 qui maintient la syncope à la basse comme à l'aigu d'un des pianos, mesure 202, laisse la place à un nouveau thème, Numéro 9 mesure 217, plus tendre et voluptueux ; les doigts s'agitent en gammes, arpèges et tierces, 4tes et 3ces plaquées mesure 233, mais le rythme de syncope gronde en permanence. Réapparition du motif de transition en FA M qui permet, un peu plus loin, l'éclatement de la Samba initiale en reprise DA CAPO de l'introduction. La pièce est courte, fort réussie, elle nous laisse sur une impression de gaieté et d'éternelle jeunesse.

MODERE : Egalement trois motifs : un thème expressif, Numéro 4 mesure 93 se prolonge mesure 109 d'une broderie, Numéro 5 répétée aux deux pianos comme un ballet miniature sur un halètement syncopé, demi-soupir-noire-croche-. La deuxième partie est ternaire à la façon d'une chanson populaire, NUméro 6 mesure 119, traitée pianistiquement. Au passage, mesure 140, un écho de DEBUSSY tant aimé de MILHAUD tel un hommage et reprise du thème en broderie qui rappelle le thème initial enrichi cette fois harmoniquement. Dans la nuance «piano», cette forme de Rondo se termine en dentelle irréelle crochetée dans l'aigu par une seule main.

Commémoration de Zoltan Kodaly



Par
Janos **BREUER**

Il y a cent ans naquit Zoltàn Kodàly, le 16 décembre 1882 à Kecskemét, la même année qu'Igor Stravinsky. Verdi, Wagner, Brahms et Liszt étaient encore vivants, en 1882 Debussy créa déjà des compositions et Arnold Schönberg avait dix-huit ans. Kodàly, enfant, dont le père était fonctionnaire des chemins de fer, a fait connaissance de plusieurs régions de la Hongrie et de leur pollution, et le jeune homme est déjà en possession de ses premières expériences de compositeur quand, en 1900, il se rend à Budapest pour y faire des études en deux domaines. Il s'inscrit au Conservatoire de Musique, fondée par Ferenc Liszt, pour y apprendre la composition, et à la Faculté des Lettres il étudie la littérature et la linguistique. En musique son maitre est Hans Koessler, disciple de Brahms, professeur bavarois, à la Faculté il choisit la spécialité langues et littératures hongroise et allemande. Tout indiquerait que dans la capitale hongroise du début du siècle, où règnent le goût et les orientations allemands-autrichiens, le jeune Kodàly, particulièrement doué, se **développera** dans cet esprit. Ces débuts ne sont pas une promesse de la grandiose carrière à venir, ne suggèrent pas qu'aux côtés de Béla Bartòk, comme son ami et frère d'armes, Zoltàn Kodàly créera et portera à la plénitude un art musical authentiquement hongrois.

Si c'était quand-même ainsi, c'était, après tant d'impressions recueillies par l'enfant et le jeune homme parmi le peuple, le résultat d'un choix délibéré. Depuis 1903 Kodàly s'intéressa à la chanson populaire hongroise, à partir de cette année il étudiait les enregistrements sonores, et à partir de 1905 parcourait - pendant des décennies - lui aussi les villages, muni d'un phonographe Edison ou simplement d'un cahier de notes, pour sauver, presque au dernier moment, la musique paysanne hongroise en train de disparaitre, et pour la transmettre à son époque et à l'avenir. Il termina ses études en 1906 par sa thèse de doctorat intitulée **Structure strophique de la chanson populaire hongroise**, travail de pionnier, et la même année composa **Soir d'été**, oeuvre pour orchestre, remaniée plus tard, qui était déjà marquée par l'influence de la musique folklorique hongroise. C'est en 1906 qu'il publia avec Bartòk le premier recueil authentique de chansons populaires hongroises avec accompagnement de piano.

Pour voir du pays, il fait un voyage en 1906/7 à Berlin et à Paris. De Berlin il apporta la connaissance de publications de chansons populaires russes, et il y fit connaissance de jeunes bolcheviks russes émigrés ; à Paris il découvrit les oeuvres, peu connues encore en Hongrie, de Debussy, évènement qui aura une importance décisive pour toute sa carrière de compositeur. A partir de cette date ses compositions ont une double racine, la chanson folklorique hongroise et l'univers musical de Debussy, bien que la grande tradition européenne, allant de Palestrina à Brahms, soit reconnaissable dans sa musique.

Il n'a que vingt-cinq ans quand, de retour d'Europe, il est nommé en 1907 professeur à la chaire de théorie musicale et ensuite de composition de l'Académie de Musique. Il y enseigna systématiquement pendant trente-cinq ans, mais même à 70 ans, et au-delà il forma les jeunes musiciens.

En tout cas, dès 1907 la triple tendance principale de sa carrière est fixée : à partir de cette date Zoltàn Kodàly est à la fois compositeur, chercheur de musique folklorique-musicologue et pédagogue. Ce dont il s'était chargé, et ce qu'il a accompli, pris séparément aussi, aurait largement rempli une vie aussi longue et féconde qu'elle fût.

L'aspect irrégulier, particulier de l'oeuvre de sa vie est que les fils ne sont pas parallèles, ils se croisent sans cesse pour constituer ainsi un tout cohérent, complet. L'activité de l'ethnomusicologue pénètre le plus profondément dans tout son travail de compositeur, dans tout son univers mélodique et harmonique, et ce n'est pas seulement dans

ses arrangements de chansons populaires. C'est à ses études universitaires, à l'assimilation du passé et du présent de la littérature hongroise que l'on doit l'orientation historique dans la conception du Kodàly ethnomusicologue, mais aussi l'atmosphère historique de ses compositions. Il est possible qu'il n'eût jamais trouvé la mélodie qui suive avec la plus grande fidélité le ton de la poésie hongroise, la solution prosodique qui rende avec exactitude la marche rythmique du vers, s'il n'avait pas fondé sa synthèse sur la reconnaissance des liens artistiques entre la poésie et la poésie populaire. Et Kodàly le pédagogue, qu'il éduque des compositeurs au niveau supérieur de l'Académie ou tout un peuple au niveau de base, pour leur inculquer l'amour de la musique, réalise son programme en compositeur savant. En sa qualité de professeur il n'a point été dogmatique, il n'imposait pas à ses élèves son propre style - de conception avant tout vocale conformément à ses dispositions - mais tâchait de leur faire assimiler des connaissances techniques bien assises qui leur permettent d'avoir leur propre voix. De nos jours quand la personne et le rôle du Kodàly pédagogue semble, dans le monde entier, repousser à l'arrière plan l'importance du compositeur, il faut souligner le contenu artistique, créateur, de son enseignement.

Cependant, le sens de l'oeuvre de Kodàly n'est pas épuisé par l'unité triple de création-recherches-enseignement. Un élément de poids y constituent les écrits, non seulement les publications scientifiques, mais aussi la critique musicale, les écrits du publiciste musical, relatifs à la politique musicale, voire à la défense de la langue, tout cela qui indique combien Kodàly s'intéressait à de multiples domaines. C'est pourquoi aussi, dans les différentes périodes de sa longue vie, il accepta tant de rôles dans la vie publique. Dans la plus grande partie de sa vie, allant jusqu'en 1945, il n'en avait la possibilité, dans des cadres officiels, que pour une brève période. A la fin de 1918, la victorieuse révolution bourgeoise l'a nommé directeur adjoint de l'Académie de Musique ; pendant les 133 jours de la République Hongroise des Conseils il garda ce poste et avec Bartòk et Dohnànyi, était membre du Directoire Musical du Commissariat du Peuple pour l'Instruction Publique. La terreur blanche ne l'a pas ménagé, et aurait été prête à l'exiler pour toujours de la culture musicale hongroise.

Dans l'entre-deux-guerres kodàly cherchait, dans une position d'opposition, à réaliser la réforme démocratique de la vie musicale hongroise face aux intentions des milieux régnants. A partir de 1945, ses projets sont devenus pour ainsi dire un programme d'Etat. C'est alors qu'il devint président de l'Académie des Sciences de Hongrie et du Conseil des Arts, créé pour rénover la vie culturelle dans le sens démocratique; c'est à ce moment-là que le projet de réforme de Kodàly pour l'enseignement musical fut intégré dans la politique scolaire de Hongrie ; et après 1945, plus exactement au début des années 1950, fut créé sous sa direction le Groupe de Recherches Ethno-musicologiques de l'Académie des Sciences de Hongrie - premier établissement musicologique en Hongrie ! - dont la tâche principale était la publication critique de la chanson folklorique hongroise.

Mais jetons un regard dans le passé ! Le compositeur mûrissait lentement, dans la plupart des cas, avec pondération ses oeuvres. Sa première grande période de création, allant jusqu'à 1923, est marquée par la musique de chambre et la chanson. Deux quatuors à cordes, un trio à cordes, une sonate pour violoncelle et piano, un duo pour violon et violoncelle, une sonate pour violoncelle solo - outre deux cycles de pièces pour piano - entrent dans la série des pièces pour instruments, auxquelles s'ajoutent une vingtaine de chansons sur paroles de poètes hongrois contemporains et anciens. A Budapest il se présenta en mars 1910 à un concert Kodàly, et dès avant 1914 plusieurs de ses oeuvres furent exécutées à Berlin, Londres, Paris.

Au début des années 1920 la musique contemporaine connut un grand épanouissement ce qui propageait la musique de chambre de Kodàly, ces oeuvres particulières aussi bien quant à la forme qu'au message. Ses pièces pour piano furent jouées dans toute l'Europe par Béla Bartok poussé par une vocation apostolique, Pablo Casals prit le parti de Kodàly et aussi les quatuors Kolisch et Amar-Hindemith passant pour des interprètes compétents de la musique contemporaine, nombreuses célébrités étrangères et, évidemment, une multitudes de musiciens hongrois.

En 1923 eut lieu un tournant décisif dans la carrière du compositeur. C'est cette année-là, au 50e anniversaire de la naissance de Budapest par la réunion de Pest, Buda et Obuda, qu'il composa une de ses plus importantes oeuvres le **Psalmus Hungaricus**. Le texte est l'adaptation en hongrois par le prédicateur Mihàly Kecskeméti Vég (XVIe siècle) du 55e psaume, la musique est une protestation passionnée, ardente, contre la terreur blanche qui accable le peuple. La première audition hors du pays de cette oeuvre d'une force puissante eut lieu à Zurich, à l'été 1926, au Festival International de la SIMC, et le Psalmus connut ensuite un succès universel. Les plus grands chefs d'orchestre de l'époque l'éxécutèrent, entre autres Hermann, Abendroth, Ernest Ansermet, Willem Mengelberg, Arturo Toscanini, et en 1927, à Vienne, à un Concert Symphonique d'Ouvriers, avec la participation de son choeur d'ouvriers, Anton von Webern. Vu l'immense succès du Psalmus Hungaricus, les compositions pour orchestre suivantes de Kodàly furent dirigées aussi par les plus excellents chefs d'orchestre en dehors d'Abendroth, d'Ansermet, de Mengelberg, de Toscanini. La **Suite Jònas Hàry, le Soir d'été** remanié, les **Danses de Marosszék, les Danses de Galànta** furent exécutées sous la baguette, entre autres, de Bernardino Molinari, Vittorio de Sabata, Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler, Hermann Scherchen, Arthur Rodzinsky, Frederick Stock, des chefs d'orchestre d'origine hongroise Antal Dorati, Eugène Ormandy, Fritz, Reiner, Eugen Szenkar, Georg Szell.

Les relations sont particulièrement fructueuses entre Kodàly et Toscanini, Mengelberg, Frederick Stock. C'est le maestro italien qui avait inspiré la version pour orchestre des Danses de Marossèk, le remaniement du Soir d'été. C'est pour Mengelberg que Kodàly composa les variations pour orchestre intitulées **Variations paon**, et pour le cinquantenaire de la Chicago Symphony dirigée par Stock le

Concerto. Une profonde amitié personnelle le liait à Toscanini, c'est à sa mémoire qu'est dédiée la **Symphonie** achevée en 1961.

Mais revenons à des évènements antérieurs. Les rapports entre Kodàly et l'opéra datent des années 1920, du début des années 1930. C'est en 1926 que l'Opéra présenta Hàry Jànos. Suivant le conseil de Bartòk, Kodàly composa de la matière musicale de cette oeuvre à grand succès, la suite pour orchestre Hàry Jànos, jouissant jusqu'à nos jours d'une popularité extraordinaire. Au cours des années 1920 Kòdaly arrangea une grande série de chansons et de ballades populaires pour voix accompagnées de piano. Elles servaient de base pour sa deuxième oeuvre scénique la **Soirée des fileuses sicules,** présentée en 1932.

Une des années décisives de la carrière de compositeur est 1925, année de la première audition des choeurs pour enfants de Kodàly. Déjà plus tôt il a, certes, écrit par occasion des choeurs à cappella, mais cet art monumental s'épanouit à partir de 1925. Il y créa une synthèse de valeur supérieure du style contrepuntique de Palestrina et de l'univers mélodique de la chanson folklorique hongroise. Presque en même temps que la réforme du mouvement choral, manifestée dans ces oeuvres, Kòdaly engagea l'élaboration de l'instruction musicale à l'école. Les plusieurs centaines de compositions pour choeur embrassent les pièces faciles à deux voix aussi bien que les motets de concert a cappella monumentaux. Il y offre de la matière de haute qualité à des chorales débutantes, à des choeurs scolaires, et aussi à des ensembles de chant de haute formation.

L'activité du compositeur Kodàly est souvent appelée par la postérité de nom de folklorisme, et cette définition a parfois une résonance péjorative. Mais Kodàly n'est pas un imitateur de la chanson folklorique, il l'a développée et portée à sa plénitude, il a allié sa voix aux formes européennes du plus haut niveau. Dans ses oeuvres le folklore prend une force représentative d'histoire, de paysage, d'humanité, le compositeur Kòdaly donna une nouvelle vie à la matière scientifique, morte à l'apparence, de l'ethnomusicologue. Dans sa conférence, faite à New York en 1928, Béla Bartòk caractérisa, avec une concision classique, l'importance de l'immense oeuvre de Zoltàn Kodàly, et ses paroles ont gardé leur validité jusqu'à nos jours : «Si l'on me demandait quelles sont les oeuvres qui incarnent le plus parfaitement l'esprit hongrois, je répondrais : celles de Kòdaly. Ses oeuvres sont une véritable profession de foi de l'âme hongroise. Cela s'explique par une cause extérieure : l'activité de Kòdaly prend exclusivement racine dans le sol de la musique populaire hongroise ; et par une cause intérieure : la foi et la confiance inébranlables de Kodàly en la force constructive et en l'avenir de son peuple».

Nous remercions Peter Görög et le Bureau des Concours Internationaux de Budapest qui nous ont donné l'autorisation de reproduire ce texte paru dans le Guide Musical de Hongrie).

La méthode kodaly

par
M.P. SELOSSE
et
C. MAILLARD

Avant d'entamer cette brève étude, attardons-nous un instant sur le personnage qu'était Zoltàn Kodàly : en plus d'avoir été un grand pédagogue, un chercheur et un compositeur, il était aussi profondément Hongrois et humain. A l'instar de Bartok dont il fut le compagnon pour bien des recherches, il prit conscience de la richesse et de la vitalité de ce folklore national, et, après ce grand travail de collecte qu'ils entreprirent, chacun des deux prit une voie différente : si Bartok préféra puiser à cette source, qui a chaque instant se révélait de plus en plus riche, pour la composition en elle-même, Kodaly, lui, sans toutefois dédaigner cette voie, en tira plutôt parti sur un plan pédagogique. Son enseignement, qui prend donc comme point de départ les chants folkloriques hongrois tant pour l'étude du rythme que pour celle de la mélodie, se base aussi sur un instrument que nous possédons tous : la voix, permettant ainsi à chacun, même le plus humble, d'être un bon musicien. Il dit : «une profonde culture musicale ne pouvait éclore que là, où le chant en était la base». Le fait est qu'en Hongrie on trouve effectivement un nombre impressionnant de chorales de qualité excellente, et que le chant là-bas est en quelque sorte une seconde nature. Le compositeur Kodaly rejoint en cela le pédagogue ; on lui doit des centaines d'exercices de lecture, de chant, et de nombreux choeurs.

Enseignement de la méthode Kodàly

Dans les petites classes, l'enseignement revêt un caractère de jeu : jeux mélodiques ou petits poèmes. A partir de ce principe fondamental, on apprend aux enfants le rythme ou, peu à peu, les notes, mais ceci surtout d'oreille ou de mémoire.

Sur le plan du rythme, on demandera par exemple aux enfants de reproduire le rythme d'une petite chanson en tapant dans leurs mains, ou encore en nommant les différentes valeurs par des noms conventionnels : un long battement est nommé ta (♩) et deux brefs titi (♫). De nombreuses possibilités s'offrent aux élèves et au professeur : rythmes à reproduire, donc ; à écrire sur la table avec des bûchettes ; à identifier sur de grands tableaux préparés par le professeur. Chacun de ces tableaux représente une mesure et l'enfant exerce sa mémoire, car au fur et à mesure que l'élève tape le rythme donné, le maitre cache le premier tableau pour en montrer un deuxième, qu'il cachera à son tour, et ainsi de suite. A la fin du cours, il y aura une sorte de compétition où le professeur tapera des rythmes de plus en plus complexes (dans les mains, sur la table, sur ses jambes, dans son dos, ou encore en faisant claquer ses doigts) que les enfants devront reproduire, abandonnant successivement jusqu'à ce qu'on désigne ainsi le gagnant du jour.

L'originalité du système Kodàly se situe essentiellement au niveau de la formation mélodique. Elle est basée sur un principe de solmisation relative, qui utilise pour nommer les différents degrés de la gamme les noms des notes de notre gamme : do ré mi fa (sol) la (si). Du fait que ces noms peuvent être modifiés si l'on rencontre une altération, il y aura une petite modification à cette dénomination : le sol devient so et le si, ti. Ainsi, tout ce qui est majeur sera chanté en do majeur, tout ce qui est mineur en la mineur, et en cas d'échelles modales, on chantera par exemple le mode de ré en ré et ainsi de suite. Il faut préciser que cette méthode n'est destinée à s'appliquer qu'à l'étude de chants populaires simples, et qu'en cas de musique plus complexe tonalement, il faudrait soit changer constamment de tonique, soit plus simplement utiliser le système absolu des Hongrois, qui est le même que celui des Allemands et qui consiste à nommer les notes par des lettres (A B C D E F G H).

Sur le plan de l'enseignement, les enfants apprendront progressivement l'échelle tonale, presque note par note. L'ordre de cet enseignement est déterminé par les échelles que l'on rencontre dans le folklore hongrois, et à chaque fois une chanson appropriée sert de point de départ et d'illustration à cette étude. On apprendra successivement le sol, le mi, puis la, ré et do : il y aura un long travail sur cette gamme pentatonique, et ce n'est qu'en troisième classe que les élèves apprendront le fa et le si (ti). Il y a également un travail d'écriture : le professeur choisit la place du do et l'élève devra soit écrire l'échelle soit, plus difficile, retranscrire une chanson. A cet effet on utilise un tableau et des petites rondelles aimantées, et on inscrit le rythme en resserrant les deux notes qui sont croches, par exemple.

La lecture de notes est également enseignée, plus spécialement à partir de la troisième classe. A cet effet on utilise le recueil de Kodàly «333 exercices de lecture». Logique avec lui-même, l'auteur n'utilise pas de portées, mais l'on trouve simplement les valeurs de rythme sous lesquelles sont indiquées les notes désignées par leurs initiales dans le système relatif (do : d, etc.). Autre façon de faire des exercices de solfège : utiliser la phonomimie.

Do : main fermee,
Ré : main oblique vers le haut.
Mi : main horizontale, paume vers le bas.
Fa : pouce tendu vers le bas. -
Sol : main de face, paume vers le corps.
La : main oblique vers le bas.
Ti : index vers le haut.

Enfin, parallèlement à cet enseignement, on apprend aussi aux élèves les hauteurs absolues des notes, on leur fait étudier les structures, les tonalités et les styles des chants populaires. Dans la septième classe, on apprend d'autres mesures que la mesure à 2/4, c'est-à-dire les mesures à $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$ et $\frac{3}{8}$

Ainsi donc, dans cet enseignement de la méthode Kodàly le rôle du jeu, des gestes, de l'image, de l'ouie, de la répétition et de la mémoire est très important. Par le chant populaire hongrois, c'est toute une culture nationale qu'aprennent les enfants, ils forment leur intelligence et leur mémoire. Par les textes des chansons, ils acquièrent un vocabulaire riche, des connaissances en histoire ou histoire de la musique, parfois même en géographie avec l'étude des chansons étrangères. Ces chansons étrangères sont enseignees à partir de la troisième classe, et la musique «savante» (c'est à dire classicisme, puis romantisme, etc.) à partir de la cinquième classe. Pour ce qui est des horaires, on débute en première classe par deux demi-heures de cours par semaine, et à partir de la deuxième on rajoutera deux heures de chants en choeur par semaine.

Il est certain qu'en France cette méthode ne peut pas être appliquée telle quelle, ne serait-ce que par la confusion qui résulterait du fait que notre système de hauteur absolue serait identique à celui dont on se sert pour solmiser. Cependant de nombreux éléments peuvent être repris avec un grand bohneur : utilisation des gestes dans l'enseignement des chansons, travail de mémorisation, travail rythmique, etc.

Ajoutons que s'il nous a été permis de prendre connaissance de cette conception de la pédagogie musicale, c'est grâce à une bourse d'étude attribuée par le gouvernement hongrois et le ministère des affaires étrangères afin de participer à un stage international dans le cadre du Camp d'été du Dunakanyar, à Esztergom, et que nous tenons à remercier le ministère des affaires étrangères, le gouvernement hongrois et les responsables de ce stage qui ont su allier pour leurs stagiaires l'efficacité de leur enseignement, avec leur gentillesse et leur patience, et prévoir un programme à la fois culturel et touristique.

LE POEME DE CHAUSSON ET SA SOURCE LITTERAIRE

par
Jacques CHAILLEY

Ivan Tourguéniev (1818-1883) n'appartient pas seulement à l'histoire de la littérature russe, où il s'est inscrit comme l'un des plus ardents défenseurs de l'abolition du servage, mais aussi à celle de la musique, et même de la **musique** française, en raison de la passion qui le dévora toute sa vie envers l'une des plus illustres cantatrices de son siècle, Pauline Viardot, célébrée par Berlioz comme la géniale interprète de l'**Orphée** de Gluck, et dont la soeur, sous le nom de «la Malibran», fut elle aussi une des gloires du théâtre. Admis comme intime du ménage Viardot, Tourguéniev ne cessa de le suivre au point de s'installer dans sa proximité à chaque déplacement du couple, et lorsque les Viardot firent édifier à Bougival le joli pavillon Directoire qui y subsiste encore, Tourguéniev acquit à quelques mètres de là un terrain ayant vue sur leur propriété, où il fit construire une «datcha», chalet en bois, également conservé, et dont la restauration vient d'être entreprise dans le site d'un parc enchanteur. Il y mourut en 1883, après avoir entretenu avec Pauline une ample correspondance récemment publiée par les soins de M. Alexandre Zviguilsky.

Nul n'aurait songé voici seulement quinze ans à évoquer le nom du grand romancier russe à propos de l'une des oeuvres les plus célèbres de la littérature violonistique de l'époque post-franckiste, le **Poème op. 25 pour violon et orchestre** d'Ernest Chausson, dédié à Eugène Ysaye avec la date du 29 Juin 1896, donné en première audition à Nancy par son dédicataire le 27 Décembre de la même année, puis aux concerts Colonne le 4 avril 1897, et depuis lors considéré comme l'une des pièces maitresses de la littérature violonistique. Les plus grands violonistes l'avaient inscrit à leur répertoire sous le seul nom qui leur fut connu, et nul d'entre eux ne soupçonnait qu'elle pût en quoi que ce soit concerner ni Tourguéniev ni aucun de ses confrères littérateurs.

Ce fut une surprise lorsque, en 1967, le musicologue Jean Gallois, publiant chez Seghers une excellente plaquette sur Chausson, révéla, avec fac-simile à l'appui, que le manuscrit de l'oeuvre en réduction de piano portait un titre, disparu au moment de l'édition, et que ce titre n'était autre que celui de la nouvelle de Tourguéniev, **Le Chant de l'Amour triomphant**.

Cette découverte était d'autant plus intéressante qu'en 1899, lorsque ce même Eugène Ysaye joua à Londres le **Poème** en hommage au compositeur qui venait de disparaitre, une revue, **l'Art Moderne**, écrivit un compte-rendu qui mérite ici d'être cité : «La genèse poétique de l'oeuvre magnifique dont Ysaye est l'interprète idéal existe parait-il, dans une oeuvre d'écrivain russe, Pouchkine, Gogol, Dostoïevsky. Un jour, pendant la lecture, une phrase de tristesse et d'émotion pénétrante le frappe : l'impression ressentie éveille tout le fond vibratile de son âme de musicien et se traduit par l'éclosion du premier thème du **Poème**, phrase d'orchestre à laquelle répond le violon solo en mi bémol mineur, long frisson plein d'émouvant mystère, d'intense et passionnée douleur».

Cet écho isolé auquel ne manquait que le nom de l'auteur véritable, était resté sans résonance, et nul n'y avait prêté attention. Le **Poème**, connu comme tel, sans autre titre, avait même souvent été cité comme exemple par les propagandistes de la «musique pure», à la suite d'un article que lui avait consacré Claude Debussy en 1913 dans le bulletin de la S.I.M. (Société Indépendante de Musique), article qui fut plus tard réimprimé dans «**Monsieur Croche, antidilettante**». **Debussy y regrettait l'influence de Franck** sur Chausson et louait le **Poème** qui, disait-il, contient ses meilleures qualités. «Rien n'est plus touchant de douceur rêveuse, écrit Debussy, que la fin de ce Poème où la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion». Il eût suffi de lire un peu plus soigneusement l'article de Debussy pour comprendre qu'il dit le contraire de ce qu'on a prétendu : s'il conteste que le «Poème», vers la fin, laisse de côté «toute description, toute anecdote», cela signifie qu'auparavant, l'oeuvre était au contraire assujettie à la «description» à l'«anecdote», et que Debussy le savait parfaitement.

La rencontre artistique du romancier et du musicien n'était pas le fait d'un hasard. Chausson possédait dans sa bibliothèque, en cinq gros volumes, les oeuvres complètes de Tourguéniev, et son ami Vincent d'Indy, en 1887, avait consacré une partie de son été à lire Tolstoi : la littérature russe était à l'honneur dans les milieux franckistes, même si Tourguéniev ne les avait guère fréquentés : il faut

dire qu'à sa mort en 1883, le groupe qu'on devait appeler «la bande à Franck» n'en était encore qu'à la première phase de sa constitution. Par contre, il serait oiseux ici de rappeler les liens de Tourguéniev avec la musique française de son temps, ne serait-ce qu'à travers Pauline Viardot ; il est pittoresque de le voir, dans sa correspondance, bien connue désormais grâce à M. Zviguilsky, plaindre à 18 ans de distance d'abord en 1859 Berlioz évincé par son amie dans sa subite passion pour elle, puis en 1877 Gabriel Fauré éloigné par sa fille Marianne qu'il aurait voulu épouser.

La nouvelle de Tourguéniev est une histoire étrange, dans laquelle on voit deux frères, un peintre et un musicien, aimer la même femme qui est également attirée vers tous deux. Elle choisit Fabio le peintre un peu au hasard, et Muzio le musicien part pour les pays lointains. Un jour, il revient, toujours amoureux, et Valéria le repousse par vertu. Alors il sort de ses bagages un riche violon indien à la table faite d'une peau de serpent, joue avec un archet à l'extrémité duquel brille une pierre resplendissante. Valéria est troublée par cette mélodie au point que nul ne sait où finit son rêve, et lorsque Fabio, par jalousie, aura tué Muzio, les sortilèges d'un mystérieux domestique malais laisseront toujours douter si le mort n'est resté vivant. Alors Valéria sentira en ses entrailles prendre vie un enfant comme si elle avait été réellement fécondée par le chant du violon.

Ce dernier épisode, sobrement condensé dans la toute dernière phrase du récit, nous en semble l'élément essentiel et pour ainsi dire la justification. La musique, personnifiée par le chant du violon magique, en vient à personnifier par un véritable «transfert», non seulement l'âme du musicien mais le musicien lui-même, au point qu'enveloppant celle à qui elle est dédiée, elle devient le «chant de l'amour triomphant», capable de féconder l'aimée comme un véritable amour physique. Durant de longues années le romancier s'était vu lui aussi comme envouté par une grande cantatrice dont l'emprise musicale avait fini par devenir une emprise tout court, sans que jamais ses biographes eussent pu déterminer si son amour fut ou non platonique. Le même point d'interrogation peut être posé devant le récit des retrouvailles entre Muzio et Valéria, et l'on devine que l'on n'apprend, que par les sortilèges du Malais et une poudre mystérieuse versée dans un verre, cette mélodie s'est identifiée, dans un rêve qui était peut-être réalité, avec le véritable amour physique - pas plus qu'on ne saura si Fabio, mari jaloux, a vraiment tué son rival Muzio et si celui-ci a vraiment été ressuscité par le Malais.

La nouvelle de Tourguéniev est ainsi, peut-être, beaucoup plus que le produit d'une imagination débordante. Il n'est pas interdit d'y voir la transposition, sexes inversés, d'une véritable confession autobiographique dans laquelle le violon de Muzio devient la personnification de la «voix divine» qui l'avait lui-même envoutée, hymne de part et d'autre à la musique devenue par elle-même et en elle-même le «chant de l'Amour triomphant».

Le «**Poème**» de Chausson a été conçu sous l'inspiration directe de la nouvelle de Tourguéniev. Ce titre de «Poème» mal expliqué jusqu'ici, prend son sens exact si on le rapproche de l'usage, bien connu des musiciens, qui depuis Lizst attribuait le nom de «poème symphonique» à ce qu'on pourrait appeler en simplifiant un «récit musical pour orchestre». L'oeuvre littéraire a-t-elle pour autant déterminé les épisodes mêmes de la musique, qui se succéderaient de manière allusive ou descriptive en suivant pas à pas les épisodes successifs du récit ? Il ne le semble pas. Jean Gallois l'a cherché, scrutant la partition pour y déceler - avec un prudent point d'interrogation - le «thème de Valéria» ou le «thème de Musio». Son essai n'est pas très convaincant. La nouvelle de Tourguéniev semble surtout avoir frappé le musicien français, d'une part en raison de son atmosphère étrange et quasi-magique, sombre et un peu macabre, d'autre part, par le rôle prépondérant qu'y tient une mélodie de violon, celle-là même qui porte dans le titre le nom de «chant de l'amour triomphant».

«Muzio commença par jouer quelques airs trainants et tristes, qu'il disait être populaires, mais qui semblaient étranges et même sauvages à une oreille italienne. Le son des cordes métalliques était faible et plaintif. Mais quand Muzio entonna son dernier air, le même son devint tout à coup plus fort et se mit à vibrer avec éclat. Une mélodie passionnée jaillit sous l'archet, conduit avec une ampleur magistrale. Elle ondulait lentement, pareille au serpent dont la peau recouvrait la table du violon. Et d'un tel feu, d'une joie si triomphante brûlait, brillait cette mélodie, que Fabio et Valéria sentirent leurs corps se serrer et que des larmes leur vinrent aux yeux, tandis que Muzio, la tête penchée et appuyée avec force contre son violon, les joues pâles, les sourcils réunis en un seul trait, semblait encore plus concentré et plus grave que de coutume, et le diamant au bout de l'archet jetait, allant et venant, des étincelles lumineuses, comme si lui-même avait été allumé par le feu de cette merveilleuse mélodie».

Ainsi s'explique l'idée première du **Poème**, d'abord avec son introduction tragique d'orchestre, émergeant progressivement des abimes, pour se prolonger en une magnifique mélodie de violon seul, non accompagné, puis en celle-ci, l'une des plus longues phrases romantiques qui aient été écrites ; la manière dont elle s'éapnouit à partir d'une note grave longtemps tenue correspond à merveille au sentiment plus encore qu'à la lettre, du texte ci-dessus. Chausson en a retenu l'atmosphère envoûtante, sans s'arrêter à l'exostime facile qu'eût pu suggérer le fait qu'il s'agit pour Tourguéniev d'un «air indien» entendu à Ceylan et joué sur un violon oriental. Tout au long de la nouvelle, cette mélodie revient, obsédante, rappelant sans cesse à Valéria l'amour de celui qu'elle a méprisé. Elle grandit, gagne l'orchestre, puis s'élève, culmine dans les hauteurs et redescend sur la femme aimée comme le vol d'un cygne planant vers Léda, ou comme la puissance du Très-Haut dont parle dans l'Evangile de St Luc de l'Annonciation pour prédire à la Vierge son enfantement miraculeux : **Et virtus Altissimi**

obumbrabit tibi. C'est la péroraison du **Poème**, dans laquelle Debussy avait vu le détachement du support littéraire, **et qui en est** peut-être, tout au contraire, le passage le plus fidèlement suggestif par rapport à lui.

On ne trouve pas par contre dans le «Poème» de Chausson, comme il eût été de règle dans un «poème symphonique» conçu selon la norme, la transposition musicale des actes successifs d'une action pourtant fertile en périphérie : rien qui rappelle, par exemple, le meurtre de Muzio par Fabio, ni le départ de la fantastique caravane du mort vivant. La trame dramatique a déterminé le choc initial et l'idée directrice du morceau. Mais celui-ci reste construit musicalement et non anecdotiquement. Seule y circule, d'un bout à l'autre, l'idée d'une mélodie de violon qui s'élève progressivement des profondeurs aux sommets, et qui devient l'amour même ; c'est ainsi qu'elle justifie son titre : le «chant de l'amour triomphant», sans s'arrêter pour autant aux incidences anecdotiques du récit.

Ainsi, sous l'impulsion du romancier russe, le musicien français a en fait réalisé une nouvelle forme, qui n'est plus tout à fait celle du poème symphonique - puisque celui-ci traduisait les phases anecdotiques du récit, ici abandonnées. C'est pourquoi Chausson, après avoir donné à son oeuvre le titre de la nouvelle de Tourguéniev, a préféré dans un seccond temps supprimer la référence et faire du sous-titre initial le seul titre à conserver finalement. La démarche est semblable à celle de Chopin écrivant des «poèmes symphoniques» pour piano sous l'inspiration de Mickiewicz et les publiant sous le seul titre de «Ballades», sans rien qui rappelle l'argument dont elles s'inspirent. On en trouverait bien d'autres exemples, surtout à l'époque romantique, et Schumann entre autres en fournirait plus d'un témoignage. Berlioz avait connu pareille mésaventure, lui qui avait écrit «**Episodes de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en 5 parties** et qui est devenu pour la postérité l'auteur de la «**Symphonie Fantastique**» tout court.

Et pourtant, est-il bien certain que l'on écoute d'une oreille identique les «Episodes de la Vie d'un artiste» ou une «Symphonie Fantastique», un «Poème pour violon et orchestre» ou la même oeuvre titrée, comme elle devait l'être d'abord, «**Le chant de l'Amour triomphant, poème pour violon et orchestre**».

Tourguéniev, mort 13 ans trop tôt, n'a pu connaitre l'oeuvre du musicien français. L'eût-il aimée ? Il est hasardeux de répondre : l'inspiration ultra-romantique de Chausson n'était plus celle dont il humait les échos à travers le répertoire de Pauline Viardot, et la musique, déjà, évoluait vite d'une génération à l'autre. Mais ce qui semble certain, c'est que, s'il l'avait comprise, il y eût présenté, comme l'écrit si bien Debussy, le moment où la musique «devient le sentiment même qui en inspira l'émotion», et il y eût alors reconnu, comme l'a fait Claude de France, l'essence même de son oeuvre.

nos chorales chantent...

**FESTIVAL CHORAL 1981
DES LYCEES ET COLLEGES
DE LA REGION PARISIENNE**

Comme chaque année les chorales scolaires des Lycées et Collèges de la Région Parisienne se sont présentées devant le public parisien au cours du désormais traditionnel FESTIVAL CHORAL de l'A.R.O.C.E.A.

De ces trois concerts très groupés à la fin du mois d'avril, juste avant le début des travaux de rénovation de la Salle Pleyel, nous retiendrons quelques moments privilégiés.

Tout d'abord le programme de la Grande Chorale Mixte consacré aux Symphoniae Sacrae de GABRIELLI très austères certes, mais traduites avec une telle grandeur et une telle noblesse sous la baguette de Claude PETILLOT qu'elles soulevèrent l'enthousiasme de la Salle comme celui des choristes. L'exécution des principaux choeurs de la Cantate numéro 4 de J.S. BACH complétait cette audition superbe.

La présentation du Groupe Musical du Lycée Voltaire renouvela l'atmosphère de nos concerts : ces extraits de la Vie Parisienne étaient non seulement remarquablement chantés, mais présentés avec un dynamisme rythmique extraordinaire, dans une mise en scène vivante et des costumes très réussis. Tout cela résulte d'une parfaite collaboration entre le Professeur d'Education Musicale, ses élèves et quelques parents d'élèves, tous compétents et très dévoués.

De leur côté, les groupes à voix égales se sont distingués par leur qualité vocale, et le choix de leur programme est d'une très grande variété partant des classiques ou romantiques traditionnels et bien appréciés des choristes et allant jusqu'à quelques chansons modernes choisies avec goût, non moins appréciées naturellement.

Nous pouvons noter également que les groupes instrumentaux connaissent un développement intéressant ; ils ne sont plus de simples groupes de flûtes à bec ayant des possibilités de nuances et d'accents limités ; s'y adjoignent, outre le piano et les percussions, d'autres instruments tels les flûtes traversières, la trompette, l'épinette, la viole de gambe ou le violoncelle.

Depuis 1980 l'A.R.O.C.E.A. organise également deux concerts décentralisés dans l'Académie de Versailles, au Théâtre Municipal de La Celle Saint Cloud où l'on retrouve quelques groupes parisiens mais surtout des ensembles propres à l'Académie.

En 1981, le département de la Seine Saint Denis, dans l'Académie de Créteil, a connu son premier FESTIVAL CHORAL en milieu scolaire. Le Stade Municipal de Livry-Gargan, grand gymnase couvert, a rassemblé le samedi 20 juin près de 1 500 personnes, choristes et parents qui ont écouté très attentivement 7 groupes venus des quatre coins du département ; parmi eux le Collège Musical de Dugny présentant des extraits du Stabat Mater de Pergolèse et le Collège Paul Bert avec des extraits, également, de la Vie Parisienne d'Offenbach laisseront de grands souvenirs dans les mémoires des auditeurs.

Cette année 1981 était la dernière des trois années de présidence en exercice de Monsieur Jacques DEHAUSSY Recteur de l'Académie de Créteil ; aussi voulons nous profiter de l'occasion pour le remercier une nouvelle fois du soutien qu'il nous a toujours apporté dans la préparation de ces manifestations musicales en particulier par sa présence effective et combien chaleureuse à la presque totalité de ces concerts.

Pour 1982, qui sera la première année de présidence de Monsieur Pierre TABATONI, Recteur de l'Académie de Paris, l'A.R.O.C.E.A. prépare un FESTIVAL qui comportera les manifestations suivantes :

SALLE PLEYEL
le Mercredi 12 Mai à 10 h 30
La Grande Chorale Mixte chantera des extraits des Scènes de Faust de Schumann, accompagnée par l'Orchestre d'Ile de France, sous la direction de Claude PETILLOT

GRAND AMPHITHEATRE DE LA SORBONNE
le Mardi 25 Mai à 20 h 30
le Jeudi 3 Juin à 20 h 30

THEATRE MUNICIPAL DE LA CELLE SAINT-CLOUD
le Samedi 24 Avril à 15 h
le Samedi 15 Mai à 15 h

STADE MUNICIPAL DE LIVRY-GARGAN
le Samedi 19 Juin à 15 h

Enfin, un concert du département du Val de Marne est prévu à CHEVILLY-LARUE le Samedi 5 Juin à 15 h.

Par toutes ces manifestations l'A.R.O.C.E.A. entend affirmer sa vocation d'association éducative et culturelle en milieu scolaire et périscolaire, soutenir et développer toutes les formes de l'activité musicale dans nos établissements du second degré.

Dominique MACHUEL
Administrateur Général de l'A.R.O.C.E.A.

bibliographie

o LA REVUE MUSICALE PUBLIE LA CORRESPONDANCE DE CHOPIN EN 3 VOLUMES : L'AUBE 1816-1831 ; L'ASCENSION 1831-1840 ; LA GLOIRE 1840-1849. Correspondance recueillie, révisée, annotée et traduite par : Bronislas Edouard Sydow en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye

Lettres spontanées, peu conventionnelles, sans souci de la postérité ; elles sont le reflet d'une âme d'artiste, sensible, vigoureuse aussi, attachée à son pays, à sa famille, à ses amis à ses amours.

Le prologue du traducteur nous rappelle que «les incendies, les bombardements, les révolutions, les guerres, ont anéanti un grand nombre des originaux à la graphie si intéressante de ces lettres».

Elles sont de précieux documents sur Chopin lui-même, sur son oeuvre musicale, sur l'époque et les personnalités marquantes qu'il connut ou rencontra : les grands romantiques, Liszt, Schumann, Delacroix, Th. Gautier, G. Sand...

Il porta toujours au coeur une plaie, celle de son malheureux pays (qu'il ne revit jamais) victime de sa situation géographique, qui le soumit à de puissants voisins.

Le premier volume, l'**AUBE**, est fait de lettres adressées aux Polonais.

La première écrite à Nicolas Chopin (son père) pour sa fête est touchante de tendresse enfantine (1816) : «Je me réjouis en te souhaitant d'être heureux, de ne connaitre jamais des coups désagréables...»

Puis peu à peu, vint l'inquiétude de savoir les siens à Varsovie, lors de l'insurrection de 1831.

La même année il part pour Paris, Salzbourg, Munich, Stuttgart. En 1833 à Paris il joue avec Liszt.

En 1835, il rencontre Schumann et Clara à Dresde.

En 1838 commence sa liaison avec G. Sand.

Delacroix, dont l'amitié fut constante peignit un double portrait des amants ; il fut séparé par la suite : celui de Chopin resta en France ; celui de G. Sand appartient au Musée de Copenhague.

Le deuxième volet : l'**ASCENSION**, relate les évènements musicaux, les représentations auxquelles il assista, les lettres admiratives de Schumann ; une abondante correspondance entre G. Sand et lui-même ; et celle non moins abondante de G. Sand avec la Comtesse d'Agoult et d'autres personnalités.

Berlioz lui écrivit de Marseille en 1839 «nous venons d'éprouver un rude opéra... d'Auber (le lac des fées)...

C'est en 1838 que G. Sand part pour Majorque avec ses enfants. Elle est rejointe à Perpignan par Chopin.

Après un séjour à Palma, ils habitent la Chartreuse de Valdemosa ; c'est là que furent composées les 4 mazurkas op. 33 et les 3 valses op. 34. De là aussi, qu'il envoya le manuscrit des 24 préludes op. 28 à Pleyel.

Chopin est très souffrant, malade même ; le couple par étapes, gagne Nohant, puis en 1839 revient à Paris.

La **GLOIRE**, le 3ème volume, décrit les concerts et les succès brillants du compositeur-pianiste.

Dès 1848, Chopin souffre davantage, pourtant il part en Angleterre, y rencontre Gainsborough, Carlyle, Dickens. Il eut la force de donner un dernier concert au bénéfice des émigrés polonais.

Un an plus tard, il s'éteignit à Paris en octobre 1849. Les funérailles furent célébrées à l'église de la Madeleine. On y chanta le requiem de Mozart - La Marche funèbre de la sonate en si bémol mineur fut jouée pour la première fois en son orchestration par Reber - Les préludes 4 et 6 furent exécutés à l'orgue.

Par son importance, la **correspondance de Chopin, peut être mise en regard des très grandes correspondances** : celles de Proust, Wagner et Liszt, Flaubert...

Elle nous révèle le caractère à la fois poétique, nostalgique, vigoureux, violent même du compositeur et l'ensemble de ces lettres incitera **les pianistes à méditer sur l'interprétation des oeuvres** qu'ils abordent parfois avec une légèreté et une incompréhension regrettables.

A. MUSSON

o LE VIOLON INTERIEUR : Dominique HOPPENOT. EDITIONS VAN DE VELDE, 1981

L'approche du violon met en jeu la totalité des forces de l'être, elle ne peut se faire que dans la motivation du plaisir, fruit de nos dispositions vitales et affectives et... beaucoup de patience. Dominique HOPPENOT espère nous en persuader et incite le futur interprète à acquérir une puissance toujours supérieure à la réalisation du moment, puissance qui ne peut s'obtenir qu'à travers un judicieux équilibre corporel. Aussi le premier objectif sera-t-il d'établir un axe solide allant de la tête aux pieds dans les positions assise et debout. Cette stabilité générale du corps est indispensable mais n'exclut pas le mouvement né d'une impulsion intérieure. Aucune concentration n'est possible

s'il y a crispation et blocage du souffle, la qualité du son est directement liée à une parfaite coordination mentale et physique. Se concentrer, c'est avant tout revenir au centre du corps qui coincide avec le centre de gravité et ne pas être la proie de forces divergentes et contradictoires. Une idée, une suggestion ne prend de valeur en musique que si elle est éprouvée sensoriellement et pour chaque proposition musicale il existe un geste juste qui répond de façon harmonieuse à toutes ces exigences. Quels que soient les mouvements à réaliser, l'archet et le violon doivent rester stables et leur relation modifiée par l'activité du violoniste.

La sonorité mise au coeur de la technique, la qualité de l'écoute véritable passe d'abord par la possibilité d'entendre en silence, de chanter intérieurement quant au vibrato, il ne doit être ni une habitude, ni un automatisme ; la justesse devient alors une jouissance musicale à l'état pur ce qui est déjà un début d'interprétation ; le rythme s'intègre en nous au point de ne plus faire qu'un avec la vie de la musique lorsque le corps laisse passer le flux musical sans y faire obstacle par la moindre tension ou crispation superflue. Cet équilibre du tonus et de la décontraction résulte du bon usage de la respiration, c'est sur l'expiration qu'il faudra jouer, le geste ayant été préparé par une inspiration adéquate préalable. Il faut apprendre à travailler seul, dans un but précis ; sorte de prise de conscience d'une responsabilité en matière d'Art, le travail du violoniste l'engage bien au-delà de la technique vers une réalisation de lui-même. Le problème du trac ne peut être résolu que par le calme établi par l'interprète, il s'en rendra maitre en laissant de côté ses manifestations pour mettre en place l'expression authentique de sa senbilité.

Seule l'attirance et les aptitudes d'un enfant, la saine suggestion de parents qui ne s'impliquent pas personnellement dans cette proposition peuvent entrainer le choix de tel ou tel instrument, et du guide compétent qui formera, non pas un élève, avec toute la modestie que cela implique, mais un apprenti dans le sens que lui donnaient les «Compagnons» en des temps reculés.

Un livre riche d'exigences, un livre à conseiller, un livre à offrir.

- **SIBELIUS : Volume 1 1865-1905 par Erik TAWASTS JERNA, traduit en anglais par Robert LAYTON, Editions FABER and FABER, Distribué en France**

Loin des contours flous de la légende de SIBELIUS, les recherches entreprises dès 1960 par Erik TAWASTSJERNA - après analyse des lettres, journaux intimes, papiers, conversation avec la Famille dont et principalement la Veuve du Musicien - permettent de jeter aujourd'hui une lumière nouvelle sur un compositeur dont le personnage se révèle, tous comptes faits, comme particulièrement haut en couleurs.

Le 1er volume nous conduit jusqu'à l'époque de la **2ème symphonie** et du **Concerto pour violon**. Outre de nouvelles données de caractère biographique, le Professeur TAWASTSJERNA nous présente - pénétrantes remarques d'ordre musical à l'appui - un certain nombre de pièces du début encore mal connues : **le Bateau brûlé**, **la Symphonie Kullervo** et les deux versions de **En Saga**. Le livre que voici, transcrit l'original suédois des deux premiers volumes de l'édition finlandaise. Traduit en anglais par Robert LAYTON, lui-même spécialiste de musique scandinave et auteur de deux livres sur SIBELIUS, l'ouvrage a été adapté en collaboration avec l'auteur et intègre de nouveaux documents non inclus dans l'édition suédoise de 1968. Erik TAWASTSJERNA est professeur de musique à l'Université d'HELSINKI. (Nous sommes au regret de signaler que l'opéra de SIBELIUS «The Maid in the Tower», «La Jeune Fille dans la Tour», composé en 1896, a été enregistré sur disque «pirate» lors d'un concert à Helsinki en 1981, privant le chef d'Orchestre Jussi JALAS, l'orchestre de la Radio Finlandaise et les interprètes, comme la famille du compositeur, de leurs droits à cette réalisation, en soi parfaitement illégale).

- **LA MUSIQUE, LES HOMMES et LES INSTRUMENTS EDITIONS CODERG PARIS. Librairie ARS MUSCICAE TOURS 1982. Sébastien de BROSSARD, poète, compositeur, écrivain et bibliophile, 165 - 1750 par Michel BRENET.**

Première en date de la nouvelle collection **La Musique, Les hommes et Les Instruments** aux Editions CODERG, cette réimpression de l'étude sur Sébastien de BROSSARD d'après ses manuscrits inédits. Nous retrouvons la plume de Michel BRENET (alias Marie BOBILLIER), musicologue du siècle dernier, qui consacra toute son existence à la cause musicale. Ses travaux couvrent la période qui va du Moyen Age aux Temps Modernes ; elle s'inscrit comme rédactrice à la **Grande Encyclopédie, au Ménestrel, au Correspondant, à la Tribune de St Gervais, à la Revue Musicale et à l'Année Musicale** dont elle est la fondatrice. Nul ne pourrait aujourd'hui prétendre à tant d'érudition, de précision et de concision sur des sujets aussi diversifiés que Sébastien de BROSSARD, GOUDIMEL, Joseph HAYDN ou l'**Histoire du Luth en France**.

Sébastien de BROSSARD laisse dans le riche trésor de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale une oeuvre considérable marquée de son écriture «large, simple, ferme et lisible». Zélé collectionneur, musicien de mérite, selon Michel BRENET, il conçoit et réalise, le premier, le plan d'un **Dictionnaire** spécial de terminologie musicale et devançant son époque, il projette sans pouvoir l'achever, un **Dictionnaire historique des musiciens et une Bibliographie générale de la Musique**. «Il n'y a rien d'impossible à un homme qui veut travailler», disait-il.

C'est à Strasbourg qu'il commence son cabinet, c'est-à-dire sa Bibliothèque musicale ; la proximité des grands marchés de l'Allemagne lui facilitant l'achat d'oeuvres étrangères totalement inconnues à cette époque dans la librairie française. A Strasbourg il remplit ses fonctions de Maitre de Chapelle de la cathédrale ; mais à Paris qu'il publie chez Christophe BALLARD ses recueils **d'Airs sérieux et à boire** en six volumes. Grand chapelain de la cathédrale de Meaux en Décembre 1898, BROSSARD suit BOSSUET dans ses aspirations à l'austérité ; c'est à l'auteur des **Oraisons fu-**

nèbres qu'il dédicace son **Dictionnaire de Musique** avec une reconnaissance toute filiale, (les obsèques de BOSSUET célébrées le mercredi 23 Juillet 1704, furent peut-être une des dernières cérémonies dont il dirigea la partie musicale). A son sujet, faisons également nôtre cette opinion de Jean-Jacques ROUSSEAU : «Les meilleurs livres sont ceux que le vulgaire décrie et dont les gens à talent profitent sans en parler». Scrupuleux dans ses jugements, BROSSARD ne se veut pas superficiel lorsqu'il examine les pièces de contrepoint et les motets de ses jeunes confrères, (6 septembre 1711) mais il se fait de grandes illusions sur la bonne volonté et le désintéressement des savants et des amateurs lorsqu'il espère d'eux une aide active ; Etienne LOULIE excepté, qui lui légua vers 1707 deux liasses de manuscrits qui sont conservés avec les siens à la B.N.

A l'encontre de certains bibliophiles le Chanoine de Meaux connait aussi bien le dedans que le dehors de ses livres ; ses appréciations sont extrêmement instructives pour la recherche des idées historiques et esthétiques de son époque.

Afin de lui rendre un hommage un peu plus musical, permettons-nous de suggérer une réédition d'un de ses recueils **d'Airs sérieux et à boire** où l'on trouve l'air vif et amusant intitulé l'**Exercice du verre**, à trois voix, «vrai page d'Opéra-Comique français, joli petit morceau sans prétention mais non sans esprit «au dire de son biographe».

o **RICHARD WAGNER : Sur les Poèmes Symphoniques de Franz LISZT. Traduit de l'Allemand par M.D. CALVO-CORESSI. Editions CODERG-PARIS. Librairie ARS MUSICAE-TOURS 1982. Collection : La Musique, Les Hommes et les Instruments**

Dans ce petit opuscule, lettre à M.B., le célèbre compositeur de **Prélude et Mort d'Isolde** salue - en style d'humoriste quelquefois - la découverte d'une nouvelle forme d'Art : le Poème Symphonique.

LISZT apporte au piano ce que d'autres cherchent à exprimer à l'aide du papier et de la plume, il sait donner une signification aux oeuvres déjà existantes et s'élève ainsi, presque, à la hauteur du Maitre qu'il reproduit. Vient une deuxième façon de penser : l'écriture musicale ; l'artiste n'a pas «même» de forme et pourtant sans le savoir son oeuvre est créatrice.

WAGNER porte sur Franz LISZT un jugement subtil dicté par une admiration sincère. Aucune conception, selon lui, ne peut exister qui ne soit empreinte d'un caractère individuel : pour voir ce que voit un artiste il faut regarder avec les mêmes yeux que lui et cela ne peut se faire sans véritable amour.

Marie BROUSSAIS

o **Vient de Paraître**

Jean MAILLARD, **Adam de la Halle** : perspective musicale, librairie Honoré Champion, Paris (1982), un 80 pages, nombreux exemples musicaux. I.S.B.N. 2-85203-101-9.

LA MUSIQUE EN AUTRICHE

La musique autrichienne : Quels vastes horizons s'ouvrent devant nous à l'évocation de ces mots ! Depuis Haydn jusqu'à Schubert, de Mozart à Johann Strauss, l'Autriche a offert au monde une abondance de chefs d'œuvre musicaux impérissables. Il n'est donc pas étonnant que tout Autrichien porte en lui dès sa naissance cet amour de la musique, autant dire de « sa » musique.

SOMMAIRE

F. 55

EXAMENS ET CONCOURS

Arrêté du 12 mars 1982
Programme limitatif du brevet élémentaire pour 1982.

VI - **Musique**

Liste des chants imposés :

1. Rouget de Lisle : « La Marseillaise», premier couplet (version officielle).
2. Schumann : « Au loin ».
3. « La Danaë », chant populaire de Gascogne.
4. G. Moustaki : « Ma liberté ».
5. G. Brassens : « Le parapluie ».

B.O. nº 11 (18-3-1982)

B.O. Numéro 6 (11-2-82)

Création d'un certificat d'aptitude professionnelle Facteur d'orgues

Article premier - Il est créé sur le plan national un certificat d'aptitude professionnelle «facteur d'orgues» :
- option A : organier ;
- option B : tuyautier.

Art. 2 - Le règlement et le programme d'examen sont annexés au présent arrêté.

Art. 3 - La première session d'examen se déroulera en 1983.

Art. 4 - Les trois arrêtés du 8 juillet 1957 portant création sur le plan national d'un certificat d'aptitude professionnelle «harmoniste-facteur d'orgues», d'un certificat d'aptitude professionnelle «tuyauterie en orgues» et d'un certificat d'aptitude professionnelle «aide-mécanicien-monteur en orgues» sont abrogés à compter de la dernière session d'examen qui aura lieu en 1983.

Conformément aux dispositions de l'article 6 de l'arrêté du 6 décembre 1971, visé ci-dessus, le bénéfice des épreuves écrites et orales ou des épreuves pratiques obtenu aux certificats d'aptitude professionnelle «harmoniste-facteur d'orgues», «tuyautier en orgues» et «aide-mécanicien-monteur en orgues», est reporté sur les épreuves correspondantes du certificat d'aptitude professionnelle «facteur d'orgues». Cependant, les candidats qui bénéficient au titre de cette disposition du groupe des épreuves pratiques dans le nouveau règlement ne peuvent être dispensés des épreuves communes : 1.1. Faire une partition et 1.2. Contrôles.

Art. 5 - Le titulaire d'une des deux options du certificat d'aptitude professionnelle «facteur d'orgues» conserve pendant cinq ans le bénéfice des épreuves pratiques et des épreuves écrites, graphiques et orales communes aux deux options.

Art. 6 - Le directeur des Lycées, les recteurs et les préfets sont chargés de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au Journal Officiel de la République française.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
C. PAIR (J.O.N.C. du 22 décembre 1981)

Annexe 1

Règlement d'examen

Nature des épreuves	Coef.	Durée
Premier groupe : épreuves pratiques (a)		
Epreuves communes :		
1.1. Faire une partition	1	1 à 2 h
1.2. Contrôles	1	0 h 15
1.3. Remise en état de tuyaux métalliques	1	1 à 2 h
1.4. Epreuves à options :		
— Option A : exécution d'un ouvrage ou partie d'ouvrage concernant la fabrication, la réparation d'un buffet ou d'un mécanisme d'orgue et son réglage	7	12 h 00
— Option B : exécution d'un ouvrage ou partie d'ouvrage concernant la fabrication de tuyaux métalliques à bouche ou à anche	7	12 h 00
Deuxième groupe		
épreuves écrites, graphiques et orales (b)		
2.1. Expression française	2	1 h 30
2.2. Mathématiques appliquées	2	1 h 30
2.3. Dessin :		
a) dessins d'art appliqué	1	4 à 8 h
b) dessin technique	2	
— option A : dessin concernant le mécanisme		
— option B : dessin concernant les cors sonores		
2.4. Technologie et prévention des accidents :		
a) technologie générale (épreuve commune)	1	2 h 00
b) technologie de spécialité (épreuve à option)	1	
2.5. Economie familiale et sociale. Législation du travail	1	0 h 15 (c)
Epreuve facultative :		
Interprétation instrumentale.		

a) Pour l'ensemble des épreuves pratiques, une moyenne inférieure à 10/20 est éliminatoire.

b) Pour ces épreuves, la note zéro maintenue par le jury est éliminatoire.
c) Epreuve orale précédée d'une préparation de même durée. Lorsque les circonstances imposent le passage de cette épreuve sous la forme écrite, sa durée est portée à une heure.

Premier groupe : épreuves pratiques

Epreuves communes :

1.1. Partition :
Le candidat doit être capable à partir du seul diapason à branches, de diviser une octave en 12 demi-tons, suivant un tempérament égal ou inégal et de savoir expliquer la manière de procéder.

1.2. Contrôles :
Le candidat doit essayer un instrument en vue de contrôler :
- la justesse de l'accord ;
- le fonctionnement de chacun des différents jeux ;
- le fonctionnement de l'ensemble mécanique et sonore et indiquer, s'il y a lieu, les interventions nécessaires.

1.3. Remise en état des tuyaux métalliques :
L'épreuve a pour but de vérifier la capacité du candidat à effectuer de petites réparations sur des corps sonores métalliques.

1.4. Epreuves à options :

Option A :
Le candidat doit être capable de :
- préparer le travail, soit par lecture de dessin, soit par relevé (croquis) ;
- réaliser et contrôler les opérations demandées pour fabriquer ou réparer une partie du mécanisme ou du buffet d'un orgue ;
- effectuer le réglage et la mise en fonction de l'ensemble réalisé.

Option B :
Le candidat doit être capable de préparer, d'exécuter, de contrôler les opérations demandées pour fabriquer des tuyaux d'orgues de différents types, et ce, au plus près des conditions pratiquées dans la profession.

Deuxième groupe : épreuves écrites, graphiques et orales

2.1. Expression française :
L'épreuve porte sur un texte de 20 à 30 lignes, emprunté à un ouvrage français moderne, d'une langue et d'un style aisément accessibles et parfaitement corrects. Le texte doit être concret, les idées générales étant appuyées sur des faits ou illustrées par des exemples ; il peut être accompagné de notes explicatives. On choisira de préférence un texte évoquant une situation ou un problème de la vie moderne, en rapport avec les préoccupations et les intérêts personnels, sociaux, professionnels des candidats.

Elle comporte trois parties :
a) Le candidat doit résumer le texte ou en indiquer la composition ou simplement faire un inventaire du contenu, la nature de l'exercice demandé étant clairement précisée (6 points) ;
b) on pose deux ou trois questions portant sur le sens de mots ou d'expressions du texte, le but étant de vérifier si le candidat a une connaissance suffisante de la langue commune, s'il est capable de préciser le sens d'un mot usuel dans un contexte donné et de montrer par là qu'il comprend le texte qui lui est soumis (6 points).
c) on demande au candidat, en un développement complet et succinct, et éventuellement en lui posant une question précise, d'exprimer un jugement personnel et motivé sur tout ou partie du texte proposé (8 points).

On accordera une importance particulière à la présentation du travail, à l'orthographe et à la correction, chaque commission d'examen établissant à cet égard le barème qui lui parait convenable compte tenu à la fois des possibilités des candidats et des exigences de leur destination professionnelle.

2.2. Mathématiques appliquées :
L'épreuve doit permettre de s'assurer :
- d'une part, que le candidat est apte à résoudre les problèmes essentiels qui se poseront à lui dans sa vie d'adulte ;
- d'autre part, qu'il possède les notions essentielles pour répondre aux exigences de sa vie professionnelle.

Elle comporte :
- soit deux sujets au choix, l'un de mathématiques modernisées, l'autre ne faisant appel qu'aux mathématiques traditionnelles, toute question purement théorique étant exclue ;
- soit un sujet unique dont les diverses parties sont suggérées par des situations de la vie courante, sociale ou professionnelle, et peuvent être résolues indifféremment par des méthodes modernes ou traditionnelles.

2.3. Dessin
a) dessin d'art appliqué : l'épreuve consiste en une recherche simple de composition de buffet ou de façade ;
b) dessins technique :

Option A : dessin technique concernant le mécanisme des orgues
L'épreuve comportera :
- soit la représentation d'une pièce extraite d'un ensemble;
- soit à partir de deux vues d'une pièce, la recherche d'une troisième vue ;
- soit la représentation d'un ensemble monté à partir de ses constituants.

Option B : dessin technique concernant les corps sonores métalliques
L'épreuve comportera :

- soit la représentation des développements des éléments d'un tuyau ;
- soit, à partir de deux vues d'une pièce, la recherche d'une troisième vue ;
- soit la représentation d'un ensemble monté à partir de ses constituants.

2.4. Technologie et prévention des accidents :

L'épreuve consiste en questions portant sur les programmes :
- de technologie générale (épreuve commune) ;
- de technologie de spécialité (épreuve propre à chaque option) à partir, soit de questions, soit de l'analyse d'un ou plusieurs documents remis au candidat.

Des questions particulières portant sur la sécurité et la prévention des accidents en rapport avec les précédents seront, en outre, posées au candidat.

Cette épreuve a pour but de contrôler :

a) **Technologie générale**
- la capacité du candidat à justifier le choix des méthodes, matières ou fournitures, outillages ou matériels qu'il utilise pour mener à bien les tâches qui lui sont confiées;
- les connaissances du candidat en ce qui concerne :
  - o l'histoire de la musique et de la facture d'orgues,
  - o l'histoire de l'évolution dans la construction des orgues,
  - o les sciences appliquées (notions de mécanique-acoustique-électricité),
  - o l'analyse descriptive des structures et fonctions de l'instrument.

b) **Technologie de spécialité** :

Option A :

L'application des connaissances de technologie générale à la fabrication ou à la remise en état de l'intégrité des structures et des mécanismes de l'orgue.

Option B :

L'application des connaissances de technologie générale à la fabrication ou à la remise en état des structures sonores métalliques de l'orgue.

2.5. Economie familiale et sociale - Législation du travail :

L'épreuve porte sur les notions essentielles contenues dans le programme des sections de préparation aux C.A.P.

Elle doit amener le candidat à réfléchir sur l'attitude à adopter devant une situation donnée concernant soit la vie professionnelle, soit le milieu économique et social.

Une question sera obligatoirement posée sur la législation du travail.

Description de l'activité

Le facteur d'orgues qualifié doit être capable d'intervenir dans la fabrication et la remise en état des orgues.

En conséquence, il doit :
- posséder des connaissances musicales élémentaires lui permettant :
  - o d'effectuer une partition,
  - o d'essayer un instrument ;
- avoir une connaissance théorique et pratique de la construction et du fonctionnement des orgues, de leurs caractéristiques aux différentes époques et dans les différents pays ;
- connaitre les grands mouvements artistiques et leur influence sur l'orgue ;
- connaitre les lois élémentaires de la mécanique, de l'acoustique et de l'électricité ;
- avoir des notions élémentaires de la remise en fonctionnement, l'harmonisation, l'accord et la réparation des différents types de tuyaux ;
- savoir organiser son poste de travail.

En outre, pour leur spécialité :

A) l'organier doit être capable de construire ou remettre en état :
- tous les composants mécaniques de l'orgue ;
- le buffet d'orgues et sa décoration.

En conséquence, il doit connaitre :
- les matières d'oeuvre utilisées pour la construction et la réparation des buffets et mécanismes d'orgues ;
- les différentes méthodes d'assemblage utilisées ;
- la mise en place et le fonctionnement des équipements électriques utilisés dans l'orgue ;
- les matériels et outillages mécaniques et manuels utilisés dans la profession ;

B) le tuyautier en orgues doit être capable de fabriquer et remettre en état les corps sonores métalliques :

En conséquence, il doit connaitre :
- les matières d'oeuvre utilisées pour la construction et la réparation des tuyaux d'orgues ;
- le travail de ces différentes matières : coulage, rabotage, traitement de surface ;
- les méthodes d'assemblage par soudure ;
- les matériels et outillages mécaniques et manuels utilisés dans la profession.

Cette formation de niveau V est sanctionnée par le certificat d'aptitude professionnelle Facteur d'orgues.

ACADEMIE DE CRETEIL

Session de 1981

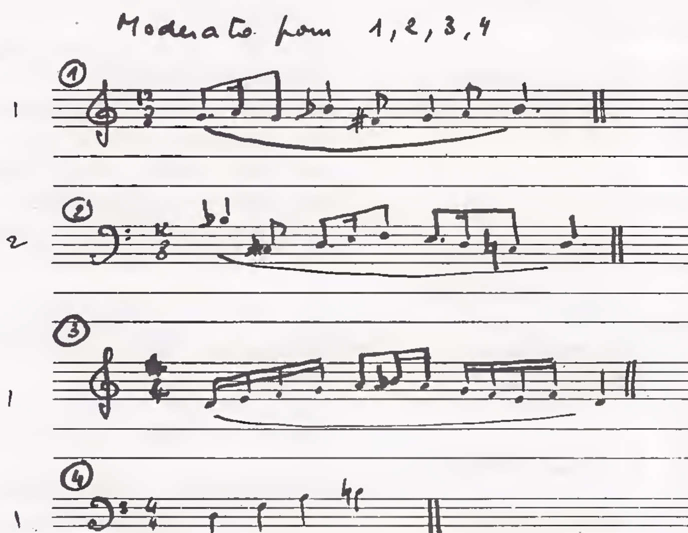
CONCOURS DE RECRUTEMENT DES ELEVES-INSTITUTEURS
– CONCOURS INTERNE –

APTITUDE VOCALE ET AUDITIVE (Durée : 15 minutes. Coef. : 3)

I — Aptitude vocale

a) Voix chantée : (5 points)

Le candidat reproduira en chantant les quatre formules mélodiques suivantes jouées au piano :



b) Voix parlée : (3 points)

Le candidat lira le texte suivant à haute voix :

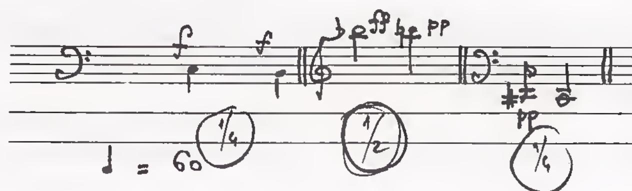
« Toute création n'est qu'une suite de variations à partir d'un élan, d'une couleur, d'une donnée fondamentale - initiale. Elle connaît les péripéties d'un amour, l'instant d'une vie, l'instant d'un monde. La démarche analytique n'est qu'une conséquence de nos infirmités.

L'œuvre est là, offerte et impérative. Il nous appartient de la saisir en entier ou de n'en voir que les apparences successives. Il faut, pour voir, retrouver le regard émerveillé de l'enfant ou l'humilité profonde de ceux qui savent ».

Pierre Vidal - Extrait de « Bach et la machine Orgue».

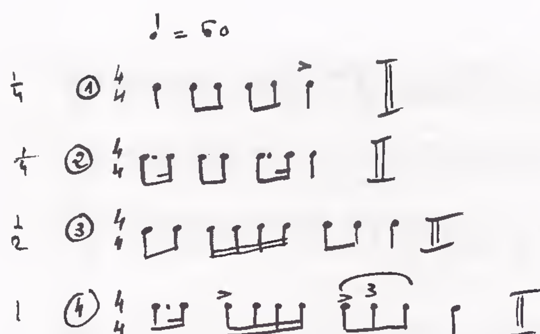
II — Aptitude auditive

a) Les 3 séries de deux sons suivantes seront proposées au candidat (ces sons seront joués au piano) : **(1point)**



b) Le candidat disposera de quatre bouteilles de taille et de forme différentes, dans lesquelles on aura versé de l'eau, afin d'obtenir quatre hauteurs différentes. Il les classera du grave vers l'aigu. **(2 points)**

c) Le candidat, en frappant reproduira les quatre formules rythmiques suivantes. (Chaque formule sera proposée deux fois avant que le candidat ne répète). **(2 points)**



d) Le candidat accompagnera en frappant dans ses mains, puis en se déplaçant, l'extrait suivant . Il battra **d'abord 2 + 2** la pulsation, **puis** ajoutera à sa convenance ce qui peut rendre son accompagnement plus expressif. Rythmes frappés dans les mains, mouvement du corps.

Extrait de «Chançoneta Tedesca» Anonyme du XIVme siècle
Durée de l'enregistrement : 1 minute.
Référence du disque : Cavalier FTL I 0133 **(4 points)**

e) **Intermède, 4ème mouvement du quatuor pour la fin du temps d'Olivier Messiaen.**
Durée de l'enregistrement : 1 minute 30 secondes.
Référence du disque : Erato STU 70156.

Texte à distribuer à chaque candidat :

Quels sont les instruments que vous entendez dans cette pièce ?
Si vous n'identifiez pas un instrument :
— Dites à quelle famille il appartient
ou
— situez-le par rapport à un autre instrument
ou
— précisez les éléments pouvant le caractériser. **(3 points).**

Les enregistrements ont été faits à la vitesse 19,5 et en stéréophonie.

CONCOURS DE RECRUTEMENT DES ELEVES-INSTITUTEURS
—CONCOURS EXTERNE —

APTITUDE VOCALE ET AUDITIVE (Durée : 15 minutes. Coef. : 3)

I — Aptitude vocale :

a) **Voix parlée :** **(3 points)**

Le candidat lira à haute voix, comme il le ferait devant une classe, l'un des deux textes suivants; il se déterminera lui-même pour le choix de la poésie ou de la prose; le jury appréciera la qualité de la voix du candidat (respiration, pose de la voix, articulation) :

1er texte :

A la mémoire de Claude Debussy

Les vagues, les feuilles, le vent
Et autres bêtes sans visage
T'aiment, charmeur de paysages,
Et te savent toujours vivant.

Une Reine-Claude se tue
Sa blessure saigne de l'or
Marbre n'écrase pas ce mort
Dont un nuage est la statue.

Jean Cocteau.

2ème texte :

« Toute création suppose à l'origine une sorte d'appétit que fait naître l'avant-goût de la découverte. La faculté de créer ne nous est jamais donnée toute seule. Elle va toujours de pair avec le don de l'observation. Et le véritable créateur se reconnaît à ce qu'il trouve toujours autour de lui, dans les choses les plus communes et les plus humbles, des éléments dignes de remarque ».

Igor Stravinsky. Poétique musicale.

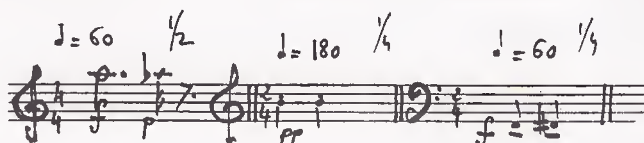
b) **Voix chantée :** **(5 points)**

Le candidat reproduira en chantant dans le registre qui lui convient, les formules mélodiques suivantes que l'examinateur aura jouées deux fois au piano :



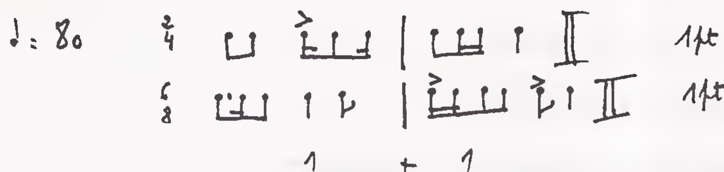
II — Aptitude auditive :

a) L'examinateur jouera une fois au piano les séries de deux sons suivantes ; le candidat précisera si les deux sons proposés sont à la même hauteur ou non : **(1 point)**



b) Après une minute de manipulation, le candidat classera de l'aigu vers le grave cinq bouteilles en verre, de formes et de tailles différentes. **(2 points)**

c) Le candidat reproduira, en frappant dans les mains, les formules rythmiques suivantes, que l'examinateur aura frappées lui-même deux fois de suite : **(2 points)**



d) Le candidat accompagnera en frappant dans ses mains, puis en se déplaçant, **l'un** dex entraits musicaux enregistrés suivants; il battra d'abord la pulsation, puis ajoutera à sa convenance ce qui peut rendre son accompagnement plus expressif : Rhthmes des mains, mouvements du Corps.

— extrait nº 1 : Danse d'Israël «Ke Chochana» 1'30
— extrait nº 2 : Divertimento pour cordes en ré M.K. 136 de W.A. Mozart 1'25
— extrait nº 3 : Dallas Blues Piano : Cl. Bolling 1'25
— extrait nº 4 : Chanconeta Tedesca. Anonyme du XIVème siècle 1'50
— extrait nº 5 : Début de la partita en sibM «PlayBach» 2'10
(trio Loussier) **(4 points)**

e) Reconnaissance de timbres : cette épreuve pourra être passées **collectivement** et par écrit lors de la première série d'épreuves.

— extrait nº 1 : folklore roumain «Doina de la Visina» instrument soliste : **flûte de Pan**
— extrait nº 2 : quatuor de J. Ibert dernier mouvement.
Formation instrumentale (flûte traversière
(hautbois
(clarinette
(basson.

Texte à distribuer à chaque candidat :

1) **Premier extrait musical** : quel est l'instrument qui joue en soliste ? **(1 point)**
2) **Deuxième extrait musical** : quels sont les instruments que vous entendez dans cette pièce ? **(2 points)**
Pour 1) et 2), si vous n'identifiez pas un instrument :
— dites à quelle famille il appartient
ou
— situez-le par rapport à un autre instrument
ou
— précisez des éléments pouvant le caractériser.

notre discothèque

par
M. BROUSSAIS - J. MAILLARD et J.J. PREVOST

o **G.F. HANDEL : DETTINGEN TE DEUM, Chœur National, Choeur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne. Conductor Jacques GRIMBERT. CALIOPE CAL 1688.**

C'est un aspect constant de la vie haendelienne que sa capacité de répondre à l'impulsion qu'il trouve dans le matériau littéraire qui lui est présenté, surtout lorsqu'il s'agit de textes d'origine religieuse et il ne faut pas oublier que, pour sa propre musique, Haendel est le premier fournisseur de thèmes à son prodigieux appétit musical. Qu'il y ait ou non présence d'un tiers lors de la naissance des thèmes initiaux, l'oeuvre qui s'est développée entre le voyage d'Italie et la maturité de 1743 est devenue totalement haendélienne. L'homme qui a composé le **Te Deum** de DETTINGEN est celui qui deux ans à peine auparavant a terminé la composition du **Messie**. (Jean-François LABIE)

Mes propres recherches et les indications du compositeur dans le manuscrit du British Museum devaient nous déterminer à proposer cette version du type : Concerto grosso vocal et instrumental. La redistribution des volumes confère à la partition un élan insoupçonné et révèle des beautés musicales que l'on sera surpris d'y découvrir (Jacques GRIMBERT).

De la part du réalisateur des parties vocales et instrumentales assumant également la direction orchestrale, c'est une invitation à l'écoute.

o **BEETHOVEN : Sonates PATHETIQUE, CLAIR DE LUNE, WALDSTEIN. RADU LUPU. DECCA 591074 BA 365.**

Permettons nous au sujet du répertoire choisi de citer une anecdote racontée par CHOSTAKOVITCH dans son livre **Témoignage** (anecdote située en 1926 par le musicologue Solomon VOLKOV). Editions ALBIN MICHEL. Un jour, Youdina (remarquable pianiste russe) me fit une remarque assez blessante. Parmi les sonates de BEETHOVEN que j'avais apprises je jouais souvent au concert le **Clair de Lune et l'Appassionata.** Youdina me dit : «Pourquoi jouez-vous toujours la sonate au Clair de Lune et l'Appassionata, prenez plutôt la **Hammerklavier**».

La nationalité de Radu LUPU lui fait-elle entrevoir la nécessité d'un Tempo légèrement ralenti, étrangement calme pour l'ensemble de sa prestation, comme s'il se présentait écrasé par la destinée ou engourdi par un clair de lune. Le feu couve-t-il sous la cendre ? Plus de continuité et le maintien de la couleur dans la ligne de chant serait souhaitable. Nul ne conteste la restitution du texte mais nous retenons l'impression d'élans brisés à mi-course et une palette un peu terne.

En ce qui concerne BEETHOVEN, revenons à CHOSTAKOVITCH. «J'étais particulièrement étonné», poursuit-il, «lorsque Youdina jouait la dernière sonate Op. III la seconde partie en est très longue, très ennuyeuse mais elle la jouait de telle façon que je ne m'en apercevais pas, elle ne la jouait **pas comme les autres**».

Dans ce contexte, ce «pas comme les autres», signifie talent, ici, nous entendrions plutôt «originalité».

o **L'AGE D'OR DE LA FLUTE BAROQUE : Joseph BODIN de BOISMORTIER, Jacques HOTTETERRE, Michel BLAVET, Jean-jacques RIPPERT, Roger BERNOLIN, flûtes, Noëlle SPIETH, clavecin. ARION ARN 36 592**

23e de la Collection L'ART de... dirigée par Ariane SEGAL, le disque est présenté par Henri GANTY accompagné d'un historique illustré de deux intéressantes études de WATTEAU pour flûte traversière et flûte à bec.

Dans la tradition des instrumentistes du XVIIIe siècle, Roger BERNOLIN emploie un instrument dont il est lui-même facteur et restitue sur la flûte à bec alto, la suite Numéro 4 en ré m de HOTTETERRE transposée une 3ce au-dessus de l'original. L'atmosphère des oeuvres qui nous sont proposées est renforcée par le choix de l'accord du clavecin. «On sait que l'un des effets des tempéraments anciens, est de reproduire un accord moins neutre que l'accord en tempérament égal».

A entendre la qualité du son de Roger BERNOLIN et à mesurer son contrôle du souffle on comprend que de nombreux jeunes musiciens viennent assister à ses stages d'Eté à Manosque en Provence. On lui doit plusieurs ouvrages sur la flûte à bec et deux volumes de Noëls et sonates de J.J. RIPPERT (EDITIONS LEDUC 1980).

o **GEORGES MIGOT : Premier Livre d'Orgue, le Tombeau de Nicolas de GRIGNY. Orgue Yvonne MONCEAU ARION ARN 38625. Collection : Les Joyaux de votre Discothèque**

Est-ce grâce à la compréhension de Gabriel FAURE, alors Directeur du Conservatoire, que nous reconnaissons

en ce **Premier Livre d'Orgue** de Georges MIGOT la qualité instrumentale voulue. En sont responsables ses maitres : Alexandre GUILMANT et Eugène GIGOUT aux classes desquelles il pouvait délibérément assister complétant ainsi sa formation de compositeur. Cette venue à l'orgue assez tardive dans l'oeuvre de l'auteur indique une prise de conscience progressive des impératifs de l'instrument et de sa spiritualité, depuis l'hommage à Nicolas de GRIGNY (1931) sur un air auvergnat jusqu'aux «guirlandes autour du silence, un silence d'ondes surentendues», évocation de l'oeuvre en date de 1937 selon Olivier MESSIAEN.

Le livret bilingue, français-anglais de René AIGRAIN, tiré d'un ouvrage inédit : **Georges MIGOT et la Musique Religieuse**, comporte une analyse originale et précise des différentes pièces. Beau portrait du musicien, reproductions détaillées de l'orgue de l'Eglise Protestante de Strasbourg Neudorf et de ses jeux.

Un disque à la présentation soignée d'une utilisation facile devant un auditoire de jeunes organistes à qui la dynamique du jeu d'Yvonne MONCEAU sera sensible.

o ERIK SATIE : Cinéma ENTRACTE de «Relâche», MUSIQUE D'AMEUBLEMENT, Sonnerie pour réveiller le Roi des Singes, Vexations. Michel DALBERTO, piano. Pierre THIBAUD et Bernard JEANNOUTOT, trompettes. ENSEMBLE ARS NOVA, Direction Marius CONSTANT. ERATO STU 71336 STEREO 1981

«SATIE» pensait qu'il serait plaisant qu'il y eût de la musique qui ne serait pas écoutée, de la musique «d'ameublement» dont le caractère varierait selon la pièce où elle serait exécutée. AURIC et POULENC désaprouvèrent cette suggestion qui m'amusa assez pour que je l'expérimente avec SATIE lors d'un concert à la galerie Barbazange. (D. MILHAUD : Ma Vie Heureuse. EDITIONS BELFOND). «SATIE et moi écrivimes nos partitions pour les instruments qui étaient utilisés au cours du spectacle. Afin que la musique semblât sortir de partout, nous plaçâmes les clarinettes dans trois coins différents, le pianiste dans le quatrième et le trombone dans une loggia au premier étage. Une notice dans le programme prévenait le public qu'il ne devait pas attacher plus d'importance aux ritournelles qui seraient jouées pendant l'entracte, qu'au lustre ou aux chaises de la galerie. Mais contrairement à nos prévisions, aussitôt que la musique commença, les auditeurs se dirigèrent rapidement vers leurs places. SATIE eut beau crier : «Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas !» Ils écoutaient, ils se taisaient... SATIE n'avait pas compté sur le charme de sa musique... «L'avenir donna du reste raison à SATIE : aujourd'hui, ménagères et enfants laissent la musique pénétrer chez eux, sans discernement, lisant et travaillant au son de la radio. Et dans tous les lieux publics, dans les grands magasins, les Uniprix, les restaurants, les clients sont sans répit abreuvés de musique. N'est-ce pas là de la «musique d'ameublement», celle qu'on entend, mais qu'on n'écoute pas» ?

Faut-il respecter le voeu de Erick SATIE, farouchement indépendant, intransigeant et fier ou se souvenir qu'il fut accompagnateur et compositeur de chansons de Music-Hall au CHAT NOIR où le **talent seul** pouvait obliger un consommateur à **écouter** ?

Marie BROUSSAIS

o QUAND LES MOTS DEVIENNENT MUSIQUE... - 33/30 L'ECOLE DES LOISIRS P.A.I. 1981 stéréo-mono

Il faudrait pouvoir imprimer en rouge afin d'attirer l'attention de nos collègues, particulièrement ceux responsables de classes primaires, voire d'un premier cycle, et tous ceux qui ont une responsabilité au sein d'une Ecole Normale, enseignant ou enseigné en un domaine où l'efficacité pédagogique est essentielle dans les deux sens : en effet, cette réalisation de Michelle MELIN mérite toute notre attention par la vie, l'activité, la sensibilité qu'elle met en éveil. Je dis bien **réalisation**, car il ne s'agit pas seulement d'un disque merveilleusement agréable à entendre, plein de fraicheur, d'entrain et de musique, mais d'un ensemble livre-disque avec, en complément, **Le livre de l'éducateur**, où sont proposées des clefs pour élargir le monde sonore merveilleux offert par le disque. Il s'agit donc d'un outil pédagogique très remarquable dont nous reparlerons en **Bibliographie** et qu'on se procure aux EDITIONS DE L'ECOLE, 11 rue de Sèvres, Paris 75006. Toute l'équipe qui a collaboré à cet enregistrement avec une bonne humeur communicative, mérite d'être très vivement félicitée ; Michelle Melin, Michele Ducrocq (Texte, Michelle Melin (choix des musiques et des jeux), Michelle Ducrocq, Marc Succar (dramatisation et chant), Philippe Davenet (percussions, flûte, guitare, violoncelle, piano), François Rauber (Direction musicale), Jean-Pierre Pellesier assisté de Fabrice Gabrielli (Ingénieur du son). Et il y a des gens assez mal informés ou de bien mauvaise foi pour venir, après de tels témoignages, **pour venir remettre en cause l'action pédagogique du professeur d'Education Musicale !** Cela fait bondir ! Merci Michelle Belin pour cette belle perspective pédagogique.

o Chants de l'exil : Musiciens juifs en Europe 1200-1600 33/30 ERATO STU 71429 st. univ.

Joël Cohen est connu depuis longtemps des amateurs de musique médiévale. Cette nouveauté ERATO est un magnifique écho d'un concert donné en 1978 par la **Boston Camerata**, dont il est l'animateur, en la Sainte Chapelle. Une première partie présente le **tonus peregrinus** du plain-chant, le **Psaume 113** (In exitu Israel de Aegypto) entre les versets duquel se trouvent insérés ceux du psaume synagogal correspondant. **L'Eloge de Moÿse** d'Obadiah le Prophète, également en yiddish, est d'une superbe venue. Le répertoire des trouveurs est présent avec un chant de trouvère, **Par grant franchise**, de Mathieu le Juif, et **Wa heb'uf**, poème du Juif de Trimberg, minnesänger connu sous le surnom de Suesskind, pour lequel Joël Cohen a

adapté de façon très plausible, une mélodie de Der Wilde Alexander, autre minnesänger. La seconde partie comporte cinq chansons de juifs espagnols recueillis dans leur tradition orale voici peu de temps au Maroc, où leur communauté a émigré à la fin du XVème siècle. La dernière partie du concert est consacrée aux **Juifs et leurs voisins** (XVème-XVIème siècles) avec des danses caractéristiques de Wolf Heckel, Hans Neusidler, Gugliemo Hebreo et une très belle chanson d'amour anonyme du **Lochamer Liederbuch**. Ce concert, pris sur le vif, s'achève avec une burlesque **Synagoga** d'Adriano BANCHIERI (1568-1634), et **l'Agnus dei de la Messe Sur le Pont d'Avignon** de Pierre CERTON (? - 1572).

o **Les cris de Paris : chansons de Janequin & Sermisy - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1072 st.**

Michel Laplénie (ténor), Dominique Visse (contre-ténor), Philippe Cantor (baryton), Antoine Sicot (basse) et Claude Debôves (luth) sont les admirables artistes qui constituent **l'Ensemble Clément Janequin**. Réalisé en avril 1981, cette nouveauté est une parfaite réussite de musicalité et d'intelligence dans l'interprétation de ces dix-huit chansons de Clément JANEQUIN (ca. 1485-1558) et de Claudin de SERMISY (ca. 1490-1562) parmi lesquelles, outre chansons polissonnes et débonnaires, chansons tendres et sentimentales, on trouve avec un plaisir renouvelé par l'interprétation la fameuse **Bataille de Marignan** de Janequin et, du même, **Voulez ouÿr les cris de Paris**, dont je ne connaissais qu'un enregistrement britannique, et qui se trouve ici fort rustiquement enlevé. Ce concert Renaissance, avec en interlude deux pièces pour luth d'Adrien Le Roy et Francesco da Milano, est un vrai régal. Beau livret de présentation avec textes littéraires des chansons, inclus dans une pochette élégante avec magnifique reproduction d'une représentation d'un marché parisien en 1660 au Pont Neuf.

o **M.A. CHARPENTIER, Les Arts florissants et Intermèdes 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1083 st.**

Présenté avec une compétence érudite et aimable par Catherine Massip, cette nouveauté HARMONIA MUNDI réunit trois merveilleuses partitions de Marc-Antoine CHARPENTIER (1634-1704). C'est précisément **l'Ensemble Les Arts florissants**, fondé en 1979 et animé par l'excellent musicologue et interprète William Christie qui interprète ici l'Idylle en Musique **Les Arts florissants**, pseudo-opéra composé pour l'Hôtel de Marie de Lorraine, cousine de Louis XIV. C'est une très charmante partition où sont exprimées les diverses passions et les sentiments contrastés entre la Paix, les Arts, et les violences de la guerre et de la discorde. Les Allégories s'affrontent en donnant l'occasion de remarquables démonstrations d'interprétation du chant français classique, le tout dominé par un éloge permanent du Souverain. Cette oeuvre n'a guère besoin du secours de l'inutile et constante accusion de Lully pour nous passionner par sa beauté expressive, servie par une impeccable interprétation. Le programme comporte également deux intermèdes pour **Le mariage forcé et La Comtesse d'Escarbagnas** donnés avec Molière en 1671. Les interprètes appartiennent également au remarquable ensemble **Les Arts florissants** grâce auquel nous pouvons désormais enrichir nos discothèques scolaires et personnelles d'authentiques pages d'excellente qualité de notre grand siècle musical. Cet enregistrement, comme le précédent, exploite la technique numérique, analogue au système digital. Le résultat est parfait.

o **MONDONVILLE, Daphnis & Alcimadure - Coffret 2 X 33/30 VENTADORN Joias de la musica occitana VS 3L 81-82 stéréo**

A l'aide du Conseil Régional Languedoc-Roussillon, la jeune firme VENTADOUR propose dans sa collection **Joyaux de la Musique occitane** un coffret de deux disques consacrés à la pastorale languedocienne **Daphnis & Alcimadure** de Jean-Joseph CASSENEA de MONDONVILLE (1711-1772), dont la première représentation eut lieu devant le Roi à Fontainebleau, le 29 octobre 1754. On ne peut que se réjouir de cette réalisation qui met à disposition des amateurs une excellente partition sans prétention et d'un charme exquis consistant en une bergerie en trois actes précédés d'un Prologue où sont mis en scène l'instauratrice des Jeux floraux de Toulouse, Clémence Isaure, et tout un monde de jardiniers et jardinières chantant Flore et l'Amour. Cet enregistrement, réalisé en public lors du Festival international de Montpellier en 1981, réunit les noms de Claudine Le Goz (Clémence Isaure), Ana-Maria Miranda (Alcimadure), Alastair Thompson (Daphnis), Jean-Claude Orliac (Jeanet), les choeurs du Théâtre de Montpellier, l'Orchestre de Montpellier Languedoc-Roussillon sous la direction de Louis Bertholon avec Jean-Patrice Brosse au clavecin. Le livret, avec un commentaire de Jean Larzac et une Préface de Jordi Freche, Député de Montpellier, est donné selon l'édition critique récemment publiée par l'Institut d'Etudes Occitanes. C'est une nouveauté que nous devons recommander pour nos discothèques scolaires. Elle est disponible chez VENTADORN, rue de Lorraine 34500 BEZIERS Tél. (67) 28-71-97. Noter que la partition originale a récemment été publiée par l'Institut de Musicologie du Languedoc en fac-simile.

o **J.S. BACH, 3 Sonates et 3 Partita pour violon seul - Coffret 3 x 33/30 PHILIPS 6769 053 stéréo**

Merci PHILIPS ! Voilà une réalisation à marquer d'une pierre blanche pour la ferveur de l'interprétation de Gidon Kremer, pour la qualité de la prise de son et du passage, pour la présentation même de ce coffret, riche d'un fac-simile du manuscrit autographe de ces **«sei solo à violino senza Basso accompagnato»** de Joh. Seb. BACH (1685-1750). Le manuscrit, le plus beau sans doute du grand Bach, est conservé en la Bibliothèque d'Etat de Berlin (Ouest). La présence de ce fac-simile est précieuse à plus d'un titre :

autant pour sa valeur intrinsèque, que pour la réflexion et la méditation qu'impose cette graphie irréprochable et d'une assurance souveraine. L'auditeur peut ainsi prendre conscience avant ou après audition, ou suivre durant le jeu, de la sublimité de ces architectures qui sont le **terminus ad quem** de l'art du violon. L'interprétation de Gidon Kremer est exempte de tout romantisme, quasi dépouillée. Elle n'exclut en rien d'autres possibilités d'exécution, mais elle colle sans artifice à la musique, refusant tout effet, tout rubato, toute enflure facile dans ces pages d'où ruisselle la musique comme une onde fraiche, purificatrice et régénératrice. Ici, qu'il joue un Stradivarius ou un Guadagnini, Gidon Kremer refuse toute éloquence intempestive, laissant la parole au seul Bach, avec des sons parfois désincarnés, comme une ascèse, mais de quelle souveraine beauté. Trop de maitrise ? Chanterelle trop sonnante dans les arpèges contrariés sur trois cordes ? A quoi bon écouter ces menues remarques devant un monument confondant de technique dépassée, transcendée au service de la pensée du vieux Cantor.

*
* *

De malencontreuses perturbations dans les transmissions de courrier ont entrainé la perte d'une vingtaine de comptes-rendus de nouveautés discographiques que j'avais rédigés au cours des deux derniers mois pour nos collègues. Ce contretemps me navre à plus d'un titre. En premier lieu parce que toutes ces nouveautés étaient intéressantes, certaines même d'un intérêt très exceptionnel. De tels enregistrements conservent évidemment intactes leurs qualités, mais l'information concernant leur sortie chez les disquaires va se trouver naturellement retardée, ce dont je prie nos amis de vouloir bien nous excuser. D'autre part, il me faut reprendre tous ces comptes-rendus, car je n'en possède même pas le double, et je n'aime guère les choses redites à froid. J'ai la faiblesse de croire qu'un avis donné dans la joie d'une découverte, dans toute sa fraicheur improvisée est beaucoup plus attrayant qu'une laborieuse remouture. L'ampleur des discothèques mensuelles publiées par notre revue étant limitée, je ne puis non plus reprendre avec le même détail les comptes-rendus suivants, et je le regrette profondément pour certaines réalisations de tout premier ordre.

o **L'art du psaltérion - 33/30 ARION ARN 36 613 st.**

Animateur inspiré du fameux groupe des **Musiciens de Provence**, titulaire d'un Grand Prix de piano du Conservatoire de Marseille, Maurice Guis est bien connu de tous les amateurs. Sa discographie est riche de sept disques déjà qui l'honorent grandement lui et son groupe. Dans la célèbre Collection ARION, il publie aujourd'hui **L'art du psaltérion**, instrument dont il manie avec une subtile technique toute la délicate tendresse en un répertoire éclectique allant des troubadours aux danceries de la Renaissance, avec quelques joyaux de la tradition populaire méridionale.

o **The last of the troubadours - 45/30 SAM Nimbus Records 45008 Importation DS 36 st. compact**

Insolites, ces 45 tours de diamètre 30 centimètres sont arrivés en assez grand nombre sur le récent marché du disque. Cette nouveauté NIMBUS, diffusée par Disco Shop à Saint-Mandé (365.14.37) est consacrée à l'Art et l'époque de Guiraut Riquier (1230-1292), le dernier des troubadours. Quarante-huit mélodies de cet ultime chantre de la **fin'amors** sont transmises par les manuscrits. Avec une voix agréable et une bonne intelligence musicale, Martin Best nous révèle une douzaine de ces mélodies, mêlées de textes de **razos** traduites en anglais, et mêlées de quelques refrains de terroir. **The Martin Best Medieval Ensemble** comprend outre Martin Best (chant, luth, ûd, psaltérion), Jeremy Barlow (flûtes et «pipes»), David Corkhill (percussions, dulcimer), Alastair McLachlan (Rebecs et vièles).

o **MOZART, Les Concertos pour violon - Coffret 4 x 33/30 DECCA D 239 D4 stéréo**

Voici l'une des nouveautés sur lesquelles on aimerait insister : trois heures de beau violon avec Mayumi Fujikawa accompagnée par le Royal Philharmonic Orchestra que dirige Walter Weller. L'ensemble des sept concertos et de pièces diverses est inégal, toujours cependant dans le domaine de la beauté. Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791) n'atteint certes pas ici au sublime de certaines oeuvres. Il n'en demeure pas moins que les grands concertos, notamment celui en La Majeur K. 219, dit **Concerto turc** avec son Finale entrainant, sont pleins de musique et d'une fraicheur dont l'action sur nos élèves sera sans nul doute souveraine ! Outre les cinq grands concertos bien connus des violonistes, Mayumi Fujikawa joint à ce magnifique hommage à Mozart violoniste deux concertos composés sans nul doute par lui, mais qui nous sont parvenus dans une version d'authenticité douteuse, l'un retouché sans nul doute par Baillot vers 1835 et qui porte le numéro 27 la du Catalogue Köchel. Avec ce **Concerto en Ré Majeur** composé peut-être en 1777, un autre **Concerto en Mi bémol Majeur K. 268**, également controversé, que Mozart aurait composé en 1781 du moins partiellement, et qui aurait été retouché et complété par Eck, violoniste munichois. La dernière face de ces quatre disques est consacrée au **Rondo concertant K. 269 à l'Adagio K. 261 et au Rondo en Ut Majeur K. 373.**

o **FAURE, intégrale de l'OEUVRE D'ORCHESTRE - Coffret 3 X 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE SLS 5219 - 2 C 167-73071/3 st.**

Merci Michel Plasson ! Quelle réalisation somptueuse dont nous sommes redevables avec une gratitude extrême à EMI LA VOIX DE SON MAITRE. Parallèlement à d'autres enregistrements prestigieux parus simultanément (**Pénelope**), voici une Oeuvre d'orchestre de Gabriel FAURE (1845-1924) qui réchauffera bien des coeurs et procurera bien des

instants heureux à ses heureux possesseurs. Frederica von Stade est une adorable Mélisande dans le chant opportunément inclus dans la suite **Pelléas et Mélisande op. 80**, Paul Tortelier est viril et tendre à l'envi dans l'**Elégie op. 111**, Nicolai Gedda persuasif et charmeur dans la **Chanson et le Madrigal de Shylock op. 57**, dans le **Madrigal** et le **Menuet de Masques & Bergamasques op. 112**, Jean-Philippe Collard et Yan-Pascal Tortelier rivalisent de sensualité dans la **Berceuse op. 16** et dans la **Fantaisie op. 111**, cependant que l'Ensemble vocal Alix Bourbon atteste ses qualités de finesse et d'expressivité dans **Les Djinns op. 12** et la musique de scène op. 52 pour **Caligula**. L'Orchestre du Capitole est au-dessus de tous éloges sous la baguette fine et racée de son chef Michel Plasson. Et puis, même s'il y a quelques rides dans certaines pages de Fauré, elles sont charmantes parce qu'elles sont nôtres. Elles n'ont rien à voir avec les rictus de pauvres et redondantes partitions commises plus récemment et qui feront date sans la moindre pitié par leur prétention et leur tribut à des spéculations qui nous sont étrangères. Une nouveauté à ne pas manquer !

Jean MAILLARD

o L'ART DU LUTH A L'EPOQUE DE LOUIS XIII GUY ROBERT, luth - ARION, ARN 36628

Les pièces gravées sur ce disque ont été écrites entre 1611 et 1616, les unes par ROBERT BALLARD (1575-1650) : «**Piesces mises sur le luth**», les autres par NICOLAS VALLET (1583-1643) : «**Le secret des muses**» ; certaines d'entr'elles organisées en «Suites» par l'interprète.

Elles nous offrent de beaux exemples du brio, de la liberté, de la virtuosité avec lesquesl BALLARD notamment sait arranger, mais surtout adapter à l'instrument les airs à la mode de son temps. VALLET a vécu à Amsterdam, il s'est parfaitement assimilé les modèles contrapuntiques flamands, l'art de la variation notamment. Il est très intéressant à cet égard de comparer son oeuvre de luth, à celle d'Orgue de son concitoyen et contemporain SWEELINCK.

Guy ROBERT joue avec une maitrise et un goût très sûrs. Il est en outre l'auteur de la remarquable notice musicologique qui accompagne ce disque. Ce disque ne dépare pas une collection par ailleurs fort nombreuse sur le thème «L'ART DE...» qui est une sorte de défense et illustration d'instruments moins classiques que le piano et la clarinette..

o G.F. HAENDEL (1685-1759) LE MESSIE (extraits) ACADEMY OF ANCIENT MUSIQUE, direction : CHRISTOPHER HOGWOOD - OISEAU-LYRE 595002

Le 9 septembre 1979, sur les antennes de France-Musique, en direct du Royal Albert Hall de Londres, je croyais entendre «**Le Messie**» pour la première fois ! Un «**Messie**» à la fois somptueux et raffiné, racé et élégant. L'utilisation des instruments anciens, le respect des habitudes d'exécution du temps n'étaient pas les seuls à provoquer mon ravissement.

La mise en oeuvre aussi scrupuleuse que possible du plus grand nombre de paramètres objectifs retrouvés pour l'exécution de la musique ancienne, le fameux «souci» (?) d'authenticité, nous a livré suffisamment d'interprétations moyennes, voire ennuyeuses, qu'il y a lieu de se méfier lorsqu'il n'y a pas derrière une intention profonde, un désir vrai de communiquer une image, une compréhension intérieure de l'oeuvre. Les instruments anciens peuvent aider à cette métamorphose sonore de l'image, mais encore faut-il qu'elle existe. Et c'est ici le cas.

Je souhaitais alors qu'une telle exécution soit fixée sur disques sans tarder. C'est aujourd'hui, grâce à OISEAU-LYRE, chose faite. Au ténor près Paul ELIOTT, au lieu de Martyn HILL, cet enregistrement studio de 1981, est en tous points comparable au concert de 1979.

Ce disque d'extraits n'a de raison d'être qu'économique, ou pratique (pour la classe par exemple), mais je ne saurai trop vous engager à acquérir l'enregistrement intégral.

o Joseph HAYDN (1732-1809) AIRS - Edith MATHIS: Soprano - Orchestre de chambre de Lausanne, dir. : Armin JORDAN - PHILIPS 9500 929

Ce récital d'Edith MATHIS, est composé des principaux «Airs à insertion» pour la voix de soprano, que HAYDN a composé pour améliorer les opéras de ses collègues italiens : GUGLIELMI, CIMAROSA, PAISIELLO, GAZZANIGA, lors des exécutions qu'il en dirigeait entre 1780 et 1790 au château de Nicolas ESTERHAZY.

Grâce au disque les opéras italiens de HAYDN nous sont maintenant connus. Celui-ci, d'une façon inattendue, en attirant notre attention sur une pratique curieuse, que nous aurions aujourd'hui tendance à juger irrespectueuse de l'oeuvre d'autrui, nous révèle des airs d'une grande beauté. Mais les deux sommets de ce disque, et qui en justifieraient à eux seuls l'acquisition sont l'extraordinaire cantate dramatique «**Miseri noi, misera patria**», composée vers 1790 et retrouvée en 1957 à Wahington par H.C. ROBBIN LANDON, et l'aria «**Solo e pensoso**» de 1798 (sonnet XXVIII de Pétrarque, on songe à Liszt...). La voix sans faille, colorée, émouvante d'Edith MATHIS, la collaboration efficace et attentive de l'orchestre de Lausanne dirigé par Armin JORDAN, rendent pleinement justice à des oeuvres, qui sont toutes des premières aux disques, d'un très grand intérêt.

o MIRELLA FRENI - RENATA SCOTTO : DUOS D'OPERAS - National Philharmonic orchestra. Direction L. MAGIERA et L. ANSELMI DECCA 591053

Les amateurs de «Bel Canto», mais probablement beaucoup d'autres aussi, seront séduits par ce remarquable récital de Mirella FRENI et Renata SCOTTO où l'on trouve des duos extraits d'opéras de : MERCADANTE («**Le due illustri rivali**»), BELLINI («**Bianca e Fernando**», «**La Norma**»), MOZART («**Le Nozze di Figaro**»). La perfection (performance) vocale, la puissance de l'expression

dramatique, nous tiennent en haleine et parviennent à nous faire oublier que quelques pages ne sont pas musicalement d'un intérêt majeur.

L'attrait de ce disque réside tout entier dans la mise en oeuvre de ces deux superbes voix de soprano : entrelacement (Mozart) ou affrontement violent (Mercadante).

o **CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939) ` L'ORGUE MYSTIQUE - SIX offices - ANTOINE REBOULOT-BERNARD FOCCROULE - GEORGES DELVALLEE PIERRE SEGOND - BERNARD HEININGER, aux Grandes Orgues Cavaillé-Coll de la Cathédrale Sainte Croix d'Orléans - ERATO : 2 disques 9238**

L'Orgue mystique contient des paraphrases grégoriennes pour les 51 offices de l'année liturgique catholique, chacun d'eux comportant 5 pièces : Prélude à l'Introit, Offertoire, Elévation et Communion, Sortie.

On a souvent comparé le successeur de FRANCK à Sainte Clotilde à BACH pour la parenté des projets : paraphrase des mélodies grégoriennes, paraphrase des chorals luthériens, et à BUXTEHUDE pour son écriture improvisée (imprévisible), aux sections nombreuses, courtes et juxtaposées, pour ses envolées lyriques et extroverties. Pour ma part l'une comme l'autre filiation m'échappent totalement tant les résultats sont dissemblables si la recette est la même. Je pense qu'il est préférable de considérer le compositeur pour lui-même sans lui chercher d'hypothétiques racines dans une culture et une foi qui n'étaient pas exactement les siennes. On parle à plus juste titre, me semble-t-il, de sa descendance dans l'oeuvre de MESSIAEN, où culture, mysticisme et technique de l'improvisation se situent mieux et plus immédiatement dans un même axe.

Quoiqu'il en soit l'oeuvre de TOURNEMIRE mérite probablement d'être mieux connue, et après les efforts de GEORGES DELVALLEE, chez ARION, pour nous la faire découvrir voici qu'une équipe d'organistes réunie par la «Communauté Radiophonique des Programmes de Langue Française» se succèdent aux claviers du magnifique Cavaillé-Coll de l'Eglise Sainte-Croix d'Orléans, pour nous offrir 6 Offices. Un disque à retenir pour les amateurs d'Orgue en particulier, à condition que le grégorien évoque encore un peu quelque chose pour eux.

o **BELA BARTOK (1881-1945) : LE MANDARIN MERVEILLEUX - DEUX PORTRAITS - Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. : CHRISTOPH VON DOHNANYI - DECCA : 591054**

Composé en 1918-19 : **«Le Mandarin Merveilleux»**, ballet pantomime qui met en scène le manège louche d'une femme contrainte par trois apaches, dans un lupanar, d'aguicher des hommes pour que ceux-ci soient volés, et finalement le meurtre d'un riche Mandarin, atteint au sublime, malgré la trivialité de son sujet, par la grande virtuosité d'écriture, la richesse thématique, et la grande science des mélanges de couleurs orchestrales dont BARTOK fait preuve. La somptuosité de l'Orchestre est un véritable enchantement.

La direction de CHRISTOPH VON DOHNANYI, est souple, aéré, d'une parfaite lisibilité.

La deuxième face est complétée par les **«Deux portraits»** de 1907 : **«Idéal»** et **«Grotesque»**, pour violon et orchestre. Ils sont une redite, l'un du 1er mouvement du 1er concerto pour violon, l'autre de la quatorzième bagatelle pour piano. L'interprétation de Erich BINDER est chaude et virtuose.

o **GEORGES MIGOT (1891-1976) - PREMIER LIVRE D'ORGUE - Le Tombeau de N. DE GRIGNY Yvonne MONCEAU, à l'Orgue Kern de l'Eglise protestante de Strasbourg Neudrof - ARION : 38625**

Sous l'impulsion de Marc HONEGGER et des «Amis de l'oeuvre et de la pensée de Georges MIGOT» (22, rue Descartes 67084 STRASBOURG) était paru discrètement en souscription un premier disque consacré à l'oeuvre d'Orgue de MIGOT (extraits notamment des 2 livres d'Orgue) interprété par un de ses disciples l'Organiste canadien Régent POIRIER.

Voici maintenant grâce à la curiosité bienfaisante et maintes fois signalée dans ces colonnes de la maison ARION un disque superbe qui va permettre à tous de découvrir à la fois une oeuvre très prenante, originale, inattendue et une organiste de grand talent : Yvonne MONCEAU.

Ce disque nous révèle à l'évidence que l'oeuvre d'Orgue de MIGOT, contemporaine de celles de Jehan ALAIN, Olivier MESSIAEN, ou Maurice DURUFLE, puisqu'elle s'étend de 1937 à 1972 peut leur être comparée par sa qualité et l'attrait de sa spécificité, à cette différence que MIGOT n'était pas organiste.

Après avoir entendu ce disque, vous vous étonnerez sans doute comme moi, que certaines anthologies ou panoramas de l'Orgue français fassent une totale impasse sur une oeuvre de pareille envergure.

Ce disque répare une injustice criante. Puisse ARION et d'autres continuer à se pencher avec autant de bonheur sur l'oeuvre très nombreuse de ce très grand compositeur français.

Jean-Jacques PREVOST



INFORMATIONS DIVERSES

Copie de la lettre adressée par Francis COUSTE, Professeur d'Education Musicale à Monsieur Yves CUAU, Directeur de la Rédaction de l'Express.

6.02.1982

Monsieur le Directeur,

Il est toujours possible de trouver des gens qui réussissent mal dans leur profession, des aigris, des «canards boiteux».

Je m'étonne simplement qu'en ce qui concerne l'enseignement de la musique dans les Collèges et les Lycées, la plupart des media ne s'attachent jamais qu'à montrer les aspects négatifs de notre profession, n'interviewent jamais que des « souffrants ».

J'ose espérer qu'il ne s'agit — en l'occurrence — que d'une mauvaise information et non d'une volonté de «désinformation ».

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

F. COUSTE

Réf. : Article d'Evelyne FALLOT, dans l'Express du 5 février p. 70. **Intertitre rédactionnel :** « Ils dorment ou chahutent ».

Lettre publiée dans le Courrier des Lecteurs de l'Express, du 26 février 1982.

o **AIX EN PROVENCE**
Autour du Festival International d'Art Lyrique et de Musique. 15 juillet - 3 août 1982.

— COURS D'INTERPRETATION, JUILLET 1982

Organisé avec le concours de la Direction de la Musique, du Ministère de la Culture et l'Association des Amis du Festival d'Aix.

Direction/enseignement : Eric Tappy sur le thème : «La flûte enchantée» «Les quintettes dans les opéras de Mozart» «La mélodie française : Duparc, Chabrier, Gounod ».

Cours ouverts à 20 stagiaires (étudiants de niveau supérieur ou jeunes professionnels) et à 10 auditeurs.

Conditions d'inscription : Age maximum : 32 ans - Dossier : curriculum vitae avec photo - Justification d'une formation artistique complète, répertoire, lettre de recommandation de deux personnalités du monde de la musique.

L'admission sera prononcée sur dossier, éventuellement sur audition. Les candidats acceptent le règlement intérieurdu Festival et donnent leur accord pour l'enregistrement et la retransmission de tout ou partie des cours ou du concert final par la radio et la télévision.

Clôture des inscriptions : 15 Mai.

Les dossiers doivent être adressés au Festival. Ancien Palais de l'Archevêché - Place des Martyrs de la Résistance - 13100 Aix-en-Provence - France.

Renseignements : (42) 23.37.81.

— CENTRE ACANTHES 12-25 Juillet 1982 - Conservatoire Darius Milhaud

Le CENTRE ACANTHES est destiné aux musiciens et danseurs, aux enseignants et étudiants, aux amateurs de musique et de danse qui, sous la direction de Maurice Béjart, de Pierre Henry et de leurs collaborateurs, cherchent, sur le plan de l'analyse et de la pratique, une approche nouvelle de la création contemporaine.

Affirmé pour la première fois cette année, le caractère pluridisciplinaire du Centre Acanthes suppose que l'ensemble des stagiaires, tout en se consacrant à l'étude de la matière qui les concerne en priorité, auront la faculté de participer activement aux autres enseignements.

Les cours sont assurés par :

Maurice Béjart

Flora Cushman et Larrio Ekson	Danse moderne
Alain Louafi	Geste théâtral
Pascal Von Siebenthal	Analyse, esthétique et coordination danse/musique
Germaine Acogny assistée de Longa Fo Eve Oto	Danse africaine

Doudou Ndiaye Rose assisté de Arona Ndiaye	Rythmes africains
Bana Cissoko	Pratique de la Kora

Pierre Henry

Michel Chion et Rudolf Frisius	Oeuvres électroacoustiques : analyse et commentaire
Anne Rey	Dialogue avec Pierre Henry

– STAGE DE PERCUSSION dirigé par Sylvio Gualda.

Oeuvres proposées -

Elliott Carter	Pièces pour timbales (1)
Karlheinz Stockhausen	Zyklus (2)
Edgar Varèse	Ionisation (3)
Iannis Xenakis	Pléiades pour six percussionnistes (4)

Renseignements : Association ACANTHES, 32, rue Washington 75008 PARIS.

o **ARRAS ROYAUME DE LA MUSIQUE 20 au 30 Août 1982.**

27ème Rencontre Musicale Internationale - **Lycée Agricole d'Arras** du 20 au 30 Août 1982.

Aucune limitation d'âge et de niveau : Flûte à bec - Clavecin - Violes de gambe - Guitare - Luth - Cordes et Bois baroques et modernes - Traversières anciennes et classiques - Chant Médieval et baroque - Grands Ensembles de flûtes - Groupes Solistes - Orchestre - Chant Choral - Pédagogie musicale active - Atelier de pipeaux de bambous et Basses métal - Harpe médiévale - Lutherie fonctionnelle - Danses Renaissance et Baroques (Lecture Feuillet) Contredanses Anglaises.

40 Instruteurs - 9 heures d'activités quotidiennes.

Renseignements : Royaume de la Musique, 16, rue d'Assas 75006 PARIS. Tél. : 222 19-56.

o **BESANCON - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 Septembre 1982**

32ème Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre

Demande d'inscription et fiche de renseignements à retourner le 1er Juin 1982 au Festival de BESANCON 2d, rue Isembart 25000 BESANCON.

o **CHARTRES**

8ème Concours International d'orgue «GRAND PRIX DE CHARTRES» du 23 Août au 19 Septembre 1982.

Clôture des Inscriptions : 30 Avril 1982.

Renseignements : Secrétariat du Grand Prix de Chartres : 75, rue de Grenelle 75007 PARIS.

o **CRETEIL**

MAISON DES ARTS ANDRE MALRAUX : Direction Jean MORLOCK

Atelier de Mécanique Musicale dirigé par **Nicolas FRIZE.** Assisté de André HOVARD, Daniel BORENSTEIN, Philippe CLERE, Agnès BOURY. **LYCEE TECHNIQUE «Ed. BRANLY » de CRETEIL (94).** (Pacte de la Mission Culturelle du Ministère de l'Education Nationale)

Participants acteurs : une quarantaine d'élèves, bacheliers techniques.

Animations réparties entre janvier et avril 1982.

Présentations publiques les 23 et 24 Avril 1982 (à 21 h 00).

IDEES GENERALES ET OBJECTIFS

– Détourner les machines d'un atelier de mécanique générale, fraiseuses, tours, perçeuses, rectifieuses, «machines spéciales», étaux, outils, ..., de leur vocation industrielle, et les transformer en «objets sonores», en instruments de musique !
– Pratiquer la musique contemporaine sur le terrain de la vie quotidienne, ici l'espace du travail et de la formation professionnelle, et ouvrir ce lieu de production à une activité de création.
– Sensibiliser les oreilles non averties aux nouvelles sonorités de la musique contemporaine, par le mélange sensible et actif de « sons musicaux » et de sons sonores ».
– Organiser un spectacle insolite, dans un décor naturel de dizaines de mécaniques imposantes, avec quarante apprentis techniciens devenus instrumentistes des sons de leurs machines truquées.
– Interroger l'environnement sonore du lieu de travail, en le transformant, en le nommant, en le poétisant, en l'écoutant...
– Partitions, éclairages, chef d'orchestre, 40 minutes, public circulant et/ou assis, sons et bruits, voix, bande magnétique, théâtre d'un atelier, musique dramaturgique (les sons de la machine, machines qui parlent, machines qui crient ....),

dramaturgie musicale (une nuit, des apprentis envahissent leur propre atelier, mais ils ne reconnaissent plus leurs gestes, et leurs oreilles s'emparent de tous leurs actes; parviendront-ils à s'entendre) ?
— Lequel des deux, de l'homme ou de la machine,
l'un est-il l'instrument de l'autre ?
— Complot musical de Nicolas FRIZE
Renseignements : Place Salvador Allende 94000 CRETEIL.

o **NICE - ASSOCIATION DES PARENTS D'ELEVES DU CONSERVATOIRE NATIONAL**

« L'ASSOCIATION DES PARENTS D'ELEVES DU CONSERVATOIRE présente un Spectacle de Ballets :
— Samedi 8 Mai 1982 à 20 h. 30 . — Jeudi 20 Mai à 14 h. 30.
AU NOUVEAU THEATRE DE NICE - Esplanade des Victoires, avec les Elèves des Classes de Danse du CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION de NICE : Professeur Janine MONIN. Assistantes : Mesdames VOGEL et FLEKIN.

o **CHATEAU DE SAINT THURIEN 27680 QUILLEBEUF**

STAGE **MUSIQUE et YOGA** - 3 au 13 Juillet 1982
Le stage comportera des cours sur les matières qu'Iyengar demande de ne pas dissocier;
— Les postures énergétiques et autres postures; — Les techniques de pranayama et de relaxation; — Une technique d'enchaînement rapide et rythmé de différentes postures (savinyasa yoga).
L'accent sera mis particulièrement sur la découverte et l'approfondissement de l'Aplomb, position juste du corps dans toutes les circonstances de la vie quotidienne.

LES ANIMATEURS
Pierre-Albert CASTANET Compositeur et professeur certifié d'éducation musicale. Dirige un bigband de Jazz. Organise et anime aussi des rencontres musicales.
Jacques PETIT Compositeur, enseigne la composition et l'écriture au Conservatoire de Rouen. Il a obtenu le grand prix du Festival du Son 1971.
François RAOULT Compositeur, titulaire d'une maîtrise d'ethno-musicologie. Diplômé de l'Ecole Nationale de Yoga.
Gilles ROUSSEL Compositeur, dirige une école de musique et anime régulièrement des ateliers d'improvisation.
Renseignements et Inscription : Gilles ROUSSEL, 10, rue du Docteur Velpeau 76620 LE HAVRE.

o **MUSIQUE EN ROUERGUE 3-16 Août 1982**
10, Bld Henri Ruel 94120 FONTENAY SOUS BOIS

C'est à une nouvelle aventure que vous convie MUSIQUE EN ROUERGUE pour sa quatrième année : la découverte, dans le cadre de son atelier choral, d'une œuvre du répertoire d'oratorio, admirée des musiciens mais insuffisamment connue : le Stabat Mater de Dvorak, sous la conduire du chef d'orchestre et de chœur : José Aquino. Après la Passion selon Saint Matthieu dirigée par J.E. Dähler (1979), la Missa solemnis avec J.E. Gardiner (1980), Mozart et E. Krivine (1981), cette découverte est l'autre dimension que nous souhaitons aussi donner à MUSIQUE EN ROUERGUE :l'occasion de chanter, dans les meilleures conditions, une œuvre nouvelle pour beaucoup.

PROGRAMME MUSICAL
o Un atelier choral : DVORAK, STABAT MATER choeurs, solistes, orchestre.**Direction : José Aquino.**
o Un atelier de chant grégorien.
o Deux ateliers d'instruments :
  — Cuivres : cours de trompette, trombone, cor, tuba, travail des instruments, ensemble et musique de chambre, assurés par le Quintette Pro Musica, direction : Simon Orlik.
  — Violoncelle : cours d'interprétation direction : Pierre Strauch (membre de l'ensemble intercontemporain/Pierre Boulez).
o Un atelier de danse : l'expression corporelle et la danse comme aides au développement de la personne.
direction : Françoise et Alain Chantraine (animé par Marie-Odile Berliet)
Hébergement (repas et logement) dans des établissements situés dans VILLEFRANCHE DE ROUERGUE.
Renseignements : adresse ci-dessus à FONTENAY SOUS BOIS.

o **CENTRE INTERNATIONAL de la SAINTE-BAUME**
Le Plan d'Aups 83640 SAINT ZACHARIE.
— 19 au 25 Juillet - 30 Août au 5 Septembre Stage de **Direction de Choeur** avec Philippe CAILLARD.
Renseignements et Inscriptions : Fédération des Chorales Françaises, 50, rue de la Fontaine-au-Roy 75011 PARIS.

o **VILLE D'AVRAY 18-21 Juin 1982.**

4ème Festival DEBUSSY **dédié à Charles KOECHLIN** (1867–1950) l'une des grandes figures de la Musique Française de ce début de siècle qui a exercé une influence importante sur toute une génération de musiciens par l'exemple de ses œuvres et par l'enseignement qu'il a diffusé à travers ses ouvrages pédagogiques

– Conférences - concert d'œuvres vocales, de mélodies et de chœurs avec le Chœur d'enfants de Paris et l'Atelier - Musique.
– Concert d'œuvres pour piano.
– Concert d'œuvres instrumentales.
– Concert d'œuvres pour instruments à vent.
– Concert d'œuvres pour l'église.
– Concert d'orchestre.

Entrée libre à tous les concerts.
Renseignements : 10, rue de Marnes 92410 Ville d'Avray.

o **22ème SESSION DE MUSIQUE DE SAINT CERE**

SESSION CHORALE : 1er, 16 août

POULENC : «Stabat Mater» — Direction des chœurs et de l'Orchestre : Michel PIQUEMAL

BERLIOZ «Roméo et Juliette» — Direction musicale : Yann-Pascal TORTELLIER, chef titulaire de l'Orchestre du Capitole.

Chef des chœurs : Anna PARUS

SESSION LYRIQUE : 1er, 16 août

BIZET : « Carmen» (version originale) — Direction musicale : Benoit RENARD, chef assistant à l'Orchestre Philharmonique de Lille
Mise en scène : Jean-Luc BOUTTE, Sociétaire de la Comédie Française, assisté de Richard FONTANA.
Chef des chœurs : **Patrick MARCO**

SESSION MUSICALE POUR LES ENFANTS : 1er, 16 août

Pour les enfants âgés de 8 à 12 ans. Encadrement 24 heures sur 24.
1) Chœurs d'enfants de CARMEN, avec travail de mise en scène et travail vocal
2) Initiation à l'orgue (inscriptions limitées et sur audition)
3) Cours d'expression corporelle
4) Activités sportives : piscine, tennis, etc....

SESSION INSTRUMENTALE : ATELIER ORCHESTRE : 1er, 16 août

BERLIOZ : «Roméo et Juliette» — Direction : Yann-Pascal TORTELIER
POULENC : «Stabat Mater» — Direction : Michel PIQUEMAL
TCHAIKOVSKY : «Symphonie Pathétique» — Direction : Ernest MAES, chef titulaire de l'Opéra de Gand.

Inscriptions ouvertes aux instrumentistes individuels.
Renseignements à demander au C.I.E.M. (Centre International d'Echanges) J. MORICE, 11, rue Saint-Vincent - 75018 PARIS.

o **TOULON mardi 20 Avril**

CONCERT Classique du Conservatoire, Place Louis-Blanc 83000 TOULON.

Les Enfants chantent

STABAT MATER de PERGOLESE

Pièces pour Cordes de Pierrette MARI. Chœurs Philarmoniques de Toulon - Chœur d'Enfants Double concerto de BACH du Conservatoire de Toulon. Orchestre des solistes d'Aix-en-Provence. Direction : Lucien-Jean BAPTISTE.

o **STRASBOURG**

Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts

XIIIème CONGRES DE LA SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE STRASBOURG, Université des Sciences Humaines, 29 août - 3 septembre 1982.

LA MUSIQUE ET LE RITE, SACRE ET PROFANE,

Lors de son 12ème Congrès à Berkeley (Californie) en 1977, la Société Internationale de Musicologie a fait le pas décisif vers un véritable universalisme en cherchant à embrasser l'ensemble des cultures musicales du monde et en s'attachant à l'élargissement interdisciplinaire des sujets et des méthodes de la recherche musicologique. Son 13ème Congrès, qui se déroulera à Strasbourg en 1982, poursuivra le chemin ouvert à Berkeley tout en rendant hommage au *genius loci* d'une ville qui occupe une place privilégiée dans la tradition culturelle européenne. Dans le thème général du Congrès comme dans les communications libres, le souci de l'universalisme et la signification particulière du lieu d'accueil devraient s'unir de manière féconde.

Professeur Dr Ludwig Finscher
Président de la S.I.M.

PROGRAMME

— Cérémonie d'ouverture : dimanche 29 août, 15 h. 30, (Conférence inaugurale par Vladimir Jankélévitch, Paris)
— Travaux du Congrès : lundi 30, mardi 31 août; jeudi 2, vendredi 3 septembre.
Chaque matinée se tiendront simultanément 3 tables rondes, comprenant chacune 6 membres dont un président, et centrées sur les thèmes suivants :

1. — Musiques de cour : moyen et symbole du pouvoir. (Président : Ivo Supicié)
2. — Interaction entre fête populaire et cérémonie religieuse. (Président : Gérard Béhague).
3. — Attitude idéologique des autorités religieuses à l'égard de la musique savante et ses répercussions sur le développement de la musique. (Président : Kurt von Fischer).
4. — Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises en France, ca 1750 - 1870. (Président : Marius Flothuis).
5. — Changement de fonction et transformation de la musique et de la danse rituelles et cérémonielles (commercialisation, représentation sur scène, etc...). (Président : Jan Steszewsky).
6. — Pratiques vocales et instrumentales dans les musiques rituelles : oppositions et concordances. (Président : Tilman Seebass).
7. — Ritualisation des exécutions musicales aujourd'hui : élite et masse entre pop et avant-garde. (présidente : Marie-Claire Mussat-Lemoigne).
8. — Le processus de dérivation des formes et genres musicaux issus du rite chrétien. (Président : Wulf Arlt).
9. — Aspects cérémoniels de l'opéra dans la période de transition entre le XVIIIe et le XIXème siècles. (Président : Alexander Ringer).
10.— Ballet de cour, fêtes théâtrales, Masques anglais en tant que formes de représentations cérémonielles. (Président : Denis Arnold).
11.— Place respective de la danse, de la musique et du rite dans les occasions rituelles et cérémonielles. (Président : Gilbert Rouget).
12.— Fêtes et cérémonies sacrées et profanes au XVème siècle en Europe. (Président : Alberto Gallo).

Chaque après-midi seront présentées une quinzaine de communications libres, de 20 minutes chacune.

NB. Langues officielles du Congrès : allemand, anglais, espagnol, français, italien (pas de traductions simultanées).

Tout participant utilisant le train, peut demander à l'Institut de Musicologie de lui envoyer une fiche-congrès au vu duquel 20% de réduction lui seront accordés sur le prix du voyage en Territoire Français.

Renseignements : Palais des Congrès . Organisation des Congrès 67082 STRASBOURG-Cedex.

o **STRASBOURG Maison Régionale de la Musique**

— STAGE MUSIQUE EN MATERNELLE

pédagogie d'éveil musical pour l'initiation des enfants en maternelle du 20 au 23 mai 1982 (week-end de l'Ascension) Maison Régionale de la Musique, en Alsace animé par **Mauricette CATILLON.**

Conseillère Pédagogique à l'Ecole Normale de Tours, Mauricette CATILLON est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'éveil musical des jeunes enfants. Elle développe régulièrement sa démarche dans le mensuel **Musique en Maternelle** édité par MUSIQUE & CULTURE.

— STAGE D'ORCHESTRE

vents et percussions pour tous les instrumentistes amateurs du 18 au 25 avril 1982.

— STAGE PEDAGOGIE DE LA VOIX EXPRESSION VOCALE ET CORPORELLE du 21 au 23 mai 1982 (week-end de l'Ascension) avec Irène JARSKY.

Renseignements et inscriptions : MUSIQUE & CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG. Tél. : (88) 31 03 22.

o **VILLE DE LILLE**
CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

AVIS DE VACANCE

Formation musicale — flûte traversière — basson — cor — analyse — écriture — chœurs et direction de chœurs — Conseiller aux études — violon — musique de chambre cordes — accompagnement au clavier .

Les candidatures doivent être adressées à Monsieur le Maire - Hôtel de Ville 59033 LILLE et à Monsieur le Directeur du Conservatoire.

Date limite des candidatures : **15 Mai.**

Renseignements : Conservatoire National de Région, 6, Place du Concert 59800 LILLE.

E G P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE - 75009 PARIS - TÉL. : 874.09.25

Professeurs de formation musicale,
connaissez-vous la série :

TEXTES MUSICAUX A CHANTER

Spécialement adaptée à l'enseignement des Conservatoires et des Écoles de musique





Reproduction d'une page du cahier 4A.

Cette série, de MM. Fleurant et Voirpy, s'adresse aux professeurs de formation musicale (solfège) soucieux de dispenser un enseignement axé sur la pratique de la musique et le contact direct avec des œuvres de toutes époques et de tous styles.

Les extraits proposés, soigneusement triés en fonction de leur intérêt mélodique ou rythmique sont classés suivant une progression moderne et pratique, permettant un accès rapide aux principales difficultés rencontreés au cours du travail instrumental.

Cette progression, nécessairement rigoureuse dans le 1er volume, s'avère ensuite de plus en plus souple, autorisant toute permutation dans l'ordre des textes.

Publiés à ce jour :	sans accompagnement	avec accompagnement de piano
documentation détaillée sur demande	1 A en clé de sol	1 A
	2 A " "	2 A
	3 A " "	3 A
	4 A " "	
	5 A " "	
	6 A " "	
	5 B en 5 clés sur la musique de chambre de Schubert	

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

.NIETZSCHE

F. 55

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES